جاك فونتاني

سيمياء المرئي



ترجمة

د. علي أسعد

منتدى مكتبة الإسكندرية
WWW.ALEXANDRA.AHLAMONTADA.COM

سيمياء المرئي

الطبعة الثانية ٢٠١٠

- سيمياء المرئي
- تأليف: جاك فونتاني
- ترجمة: د. علي أسعد
- الطبعة الأولى 2003

- الناشر: دار الحوار

سورية ــ اللاذقية ــ ص.ب: 1018

هاتف وفاكس: 00963 41 422339

البريد الإلكتروني: soleman@scs-net.org

العنوان الاصلي للكتاب

Sémiotique du visible

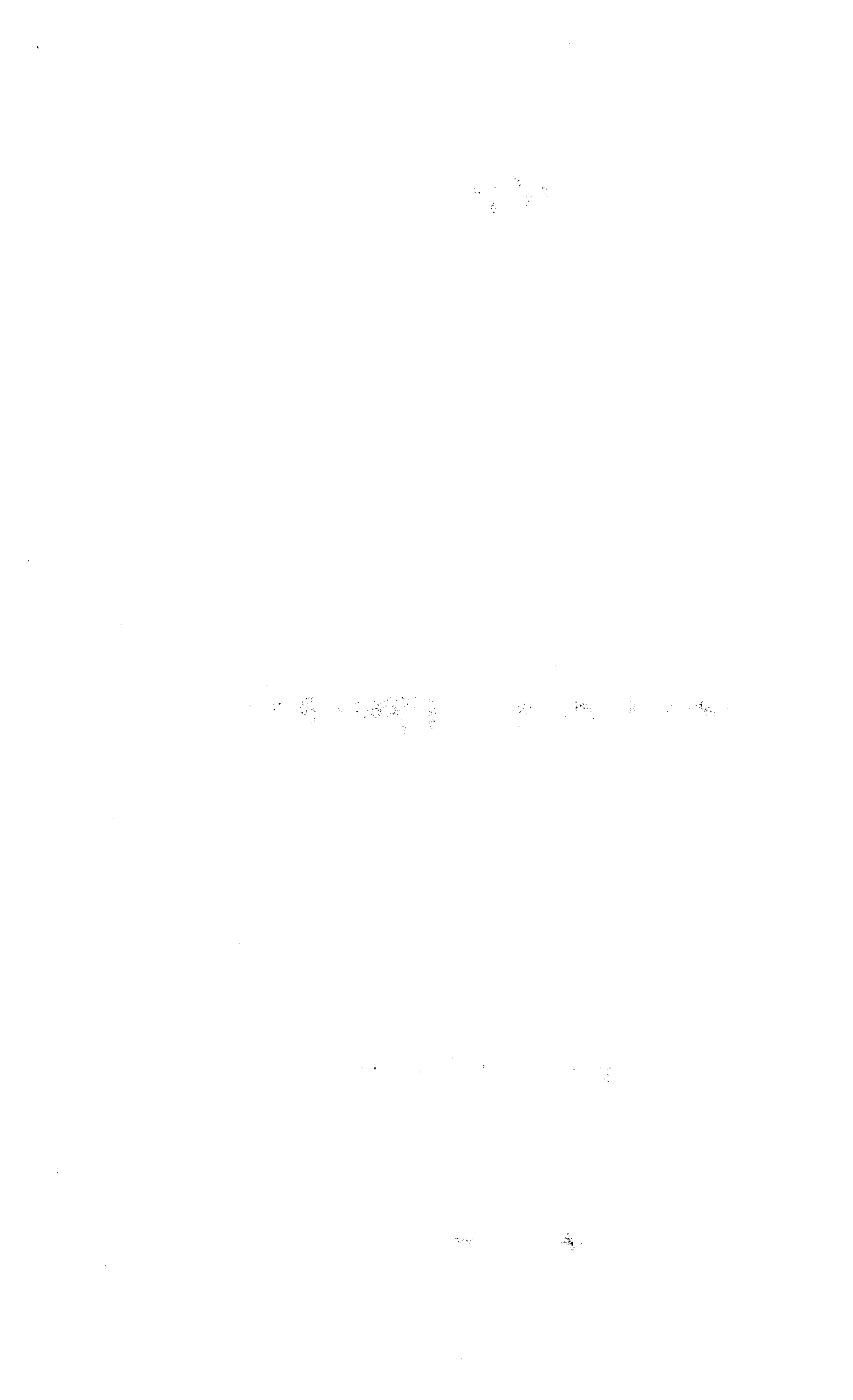
Des mondes de lumière

جاك فونتانــي

ترجمة: د. علي أسعد

ســـــيمياء المــرئي

دار الحوار



مقدمة المترجم

العلاقة بين الإدراك الحسِّي والكلمة علاقة فعَّالة في الأدب. ولعلَّ الشاعر الفرنسي موريس سيف M.Scève الذي عاش في القرن السابع عشر هو أوَّل من أوحى بتلك العلاقة عندما أشار إلى "لغة العيون" في قصيدة طويلة كتبها لحبيبته ديلي Dēlie. أما في عصرنا الحديث فقد قال الشاعر بول كلوديل: إنَّ "العين تسمع". ومن الجدير بالذكر أنَّ الشعر الحديث يحاور الفن التشكيلي باستمرار. يتجلَّى ذلك من خلال عناوين كبرى لإبداعات شعرية نُشرت بين عامي1960-1970 في مطابع غاليمار نذكر منها، على سبيل المثال، "الكوَّة" L'embrasure لـ "جاك دوبان" J.Dupin، و"تصاوير" Figurations لـ ميشيل دوغي M.Degy، و"مناظر مع صورة غائبة" Paysages avec figures absentes لـ "فيليب جاكوتيه" Ph. Jacottet، و"حدود النظر" Limites du regard لـ "جان تورتيل" J. Tortel.

وقد ركَّز الخطاب النقدي المعاصر على العلاقة بين الرؤية والكلام. فمثلاً كتب "هنري مالدينيه" H. Maldiney عام 1975 كتاباً بعنوان "النظر والكلام والفضاء"، كما كتب "بول ريكور" P.Ricoeur كتاباً بعنوان "الصورة الحيَّة" عرَّف فيه الصورة الحيَّة بأنَّها طريقة في الإبصار لا في القول فحسب. أمَّا جان بيير ريشار J. P.Richard الذي دافع عن الشكلانية في كتاباته الأولى فقد أكَّد عام 1984 في كتابه "صفحات ومشاهد" Pages,paysages أنَّ "كل صفحة تفتتح مشهداً".

ثمَّة أعمال منبثقة من آفاق نظرية مختلفة، دعَّمت هذه المحاولات التي كانت تبدو معزولة في السبعينيات. فعلم وصف الظواهر Phénoménologie ـ الذي استعاد مكانته التي فقدها في فرنسا داخل النقاش الفلسفي ـ عاد ليُلهم من جديد النقد والنظرية الأدبية. وظهرت في مجال الألسنية مفاهيم كانت تستبعدها

البنيوية فانصبَّ الاهتمام على نظريـات اندرسـون Anderson ولايـنس Lyons المساحية وعلى فرضيات فيلمور Fillmore الأخيرة التي تؤكد أنّ معنى الجملة يتعلّق بمشهد انطلاقاً من "وجهة نظر"، كما ازداد تساؤل اللسانيين عن العلاقة التي تربط بين البنى اللغوية والبنى التمثيلية.

وها هي السيمياء تشير إلى أثر النشاط الحسّي والإدراكـي المعرفـي فـي تشكيل المعنى. ففي عام 1974 اقترح "بوتييـه" Pottier مفهـوم "المـرأى" visée و"الرؤية" vision وأكّدت أعمال جينيناسكا Geninasca حـول "النظرة الجمالية" على دور "المورفولوجيات الصورية الحسِّية" في منح الواقـع دلالة تُدرك بالعقل والحواس في الوقت ذاته مُظهرة بذلك العلاقة بـين الـذات والعالم.

لكنّ خطر "السيمأة" sémiotisation المفرطة للمرئي يكمن في جعلنـا نعتقد أنّه يتكوّن من منظومة من العلاقات وأنّ العالم المرئي هو عالم مقـروء يمكننا فك رموزه. لكن لو كان الأمر كذلك لاستطعنا قـراءة العـالم بسـهولة ولأصبح الشعر، مثلاً، محاكاة للواقع، بيد أنّ الشعر لا يتكـوّن مـن علاقـات جاهزة مسبقا، بل هو نداءٌ للمعنى.

من هنا تأتي أهمية الكتاب الذي بين أيدينا والذي يبيّن كاتبه ـ عبر دراسـة ممتعة للضوء ـ أنّ "النظرية السيميائية لا يمكن أن تتطوّر إلاّ إذا أكّدت علـى استقلالية موضوعها إزاء الرؤية وإزاء العالم الطبيعي". فالكاتب يؤكّد أنّ الشكل السيميائي للضوء لا يتولّد عمّا نراه بشكل فعلي، ولا مـن خصـائص العـالم الطبيعي، لأنّ الضوء بالنسبة له يتحلّى بدلالة تختلف عن المضامين والـدلالات السردية التقليدية للنص.

ويؤكّد الكاتب أيضاً بقوة على وحدة الحسّي والإدراك الحسّي والدلالـة فـي عوالم الخطاب. فيربط الإدراك الحسّي بالشعور في الوقت الذي يشير فيه إلـى وجود تمفصلات ثابتة "غير فيزيائية وغير نفسيّة"، يشترك فيها الضـوء الـذي يظهر في العالم الطبيعي مع الضوء الذي يتبدّى في النص الإبـداعي. وهـذه التمفصلات تخلقها فعّالية الإدراك الحسّي.

لذلك فإن سيمياء المرئي تتقصى الضوء في عالم النص الشعري في الوقـت الذي تتقصاه في اللوحة التشكيلية والفيلم السينمائي.

ولئن كانت السيمياء السردية تسعى إلى استجلاء العناصر السردية حسـب ظهورها في النص، وتحديد الحالات والتحويلات التي تحكـم بنيـة الخطـاب السردي، فإنّ "سيمياء المرئي" تسعى إلى تحديد "حالات" الضوء من بريق ولون

وإضاءة ومادة. وحالات الضوء هذه ليست خصائص للصورة فحسب، بل إنها تبدو هنا بوصفها حالات تتنازع على صدارة المشهد الحسي وذلك بوجود عتبتين متجاورتين، عتبة الانبهار وعتبة الإظلام.

أخيراً نقول: إنّنا نادراً ما نقع في اللغة العربية على دراسات سيميائية تطبيقية، وخصوصاً تلك التي تتناول المرئي. وبالتالي نرجو ـ ونحن نقدِّم ترجمتنا هذه بين يديّ القارئ العربي ـ أن نكون قد ألقينا حصاة صغيرة في محيطنا السيميائي الراكد.

د. علي يوسف أسعد

اللاذقية ـ 2002

تمهيد

تهتم السيمياء sémiotique[1] * المنحدرة من البنيوية الأوروبية منذ عدّة سنوات بالكنه والذات والمتصل* continu والإدراك الحسّي. وبشكل موازٍ، أدت الأبحاث الفردية والجماعية المتعلّقة بالبعد العاطفي للخطاب إلى تعديل شامل لنظرية المعنى يتجاوز بصورة كبيرة مجال البحث الذي تعاينه هذه النظرية، فهناك من تحدَّث، منهم للتعبير عن ابتهاجهم ومنهم عن قلقهم، عن "نموذج جديد" أو عن "سيمياء جديدة".

والحقيقة أنَّ القضية ليست سوى قضية مسافة. فالنظر من قرب إلى تطوّر السيمياء التي تطالب اليوم بقاعدة إدراك حسيّة، وتستخدم مفاهيم مستعارة من علم وصف الظواهر، قد يعطي انطباعاً بحدوث قفزة ابستمولوجية وحتى بوجود تراخٍ معيَّن إزاء بعض المتطلبات الموروثة من سوسور ويلمسلسف. لكن بالنظر من بعيد لهذا التطوُّر فإنّه يبدو بمثابة سعيٍ لتوسيع الإمكانيات المنهجيّة للنظرية، وللكشف عن بعض فرضياتها المعلنة إلى حد ما والمنسيّة غالباً لأنها كانت تُعتبر وقتها مربكة أو غير مناسبة. من الواضح للجميع أنَّ المطالبة بـ "إحساس" سيميائي يُكمل "المعرفة" الخاصة بسيمياء معرفية، فيه شيءٍ من المجازفة، لأنها قد تشجِّع على العودة إلى انطباعات تتفاوت درجة التحكم بها (ولقد بدأت تصدر منذ الآن بعض الأصوات المعبِّرة عن الحماس أو عن الضيق). ولكن رغم أنَّ التحذير لا يستهان به، لا نرى كيف يمكن أن نعيد إلى الذات جسدها ــ وهو ما كان علينا عدم حرمانها منه إطلاقاً ــ إذا تخلّينا عمَّا يشكِّل فعّاليتها السيميائية، أي: إحساسها ونشوتها أو رعشتها. فهل هناك في السيمياء من مكانٍ لأصناف "شعورية" ؟ كيف الشك بذلك طالما أنَّ الجسد يشارك بطريقة أوٍ بأخرى في عملية إدراك المستوى التعبيري للغات، وأن نتائج هذه المشاركة تؤثر في بناء المضمون.

---

[1] - يمكن للقارئ الإطلاع على ترجمة المصطلحات المشار إليها بالرمز * وشروحها في نهاية هذا الكتاب (المترجم).

إنّ العرض الذي يستوفي هذه "السيمياء الجديدة" أكثر من غيره نجده في كتاب "سيمياء العواطف" الذي يتجاوز الإطار الضيّق للبعد العاطفي بحدّ ذاته، ويطيح ببعض المبادئ التي كان يُعتقد أنّها لا تُمسُّ، دون أن ينكبّ مع ذلك على البرهنة النّصية الشاملة لكل النتائج المتوقّعة. وقد يبدو هذا الكتاب تأمّلياً أكثر مما هو عمليّ. ونستخلص منه بعض الرهانات الابستمولوجية (المتعلّقة بالتوتر). لكنّ البحث ضمن هذا المجال ما زال في بداياته.

لذلك بدا لنا من المناسب العودة إلى هذه الاقتراحات الجديدة خارج الاهتمامات المرتبطة ارتباطاً مباشراً بتأسيس البعد العاطفي للخطاب بحدّ ذاته، منطلقين من تشكيلة configuration تستدعي تدخل الإدراك الحسّي والتصويرية figurativité والمشاعر والتصييغ modalisation *على حدّ سواء. إنّ المقاربة السيميائية للعالم المرئي عبر تشكيلة الضوء تعني: الالتزام بمفصلة هذا العالم المرئي مع الإدراك الحسّي والشعور، واختيار مادة البحث من ثقافات متعدّدة (غودار، ايلوار، تشورليونيس، تانيزاكي). ويعني ذلك أيضاً الاستعداد لتتبّع تحويرات المرئي من ثقافة لأخرى، ضمن سلسلة من عمليات حسية وقيمية* axiologiques تتعلّق باكتساب شيء ذي قيمة وبتشكيلات جديدة. أخيراً إنّ بحثنا عن البعد العاطفي في تشكيلة الضوء ــ حيث لاشيء يدفعنا مسبقاً لأن نتوقع وجوده فيها ــ يعني أن نظهر القيمة الكشفية heuristique لتمفصلات "فضاء التوتر" بشكلٍ مستقلٍ عن التجلّي اللفظي للعواطف.

إنّ الضوء يفرض نفسه بادئ ذي بدئ كظاهرةٍ فيزيائية وكبنية بيولوجية كثيفة الحضور، ويبدو أن انتشاره في المحيط يمنع من القيام بتأويله مباشرة تأويلاً سيميائياً. فماذا يمكن أن يكون معنى "علامة" signe تنتج المرئي بأكمله ولا تتناقض إلاّ مع العدم؟ إنّ الإشارة إلى البروزات saillances * التصويرية التي تحدّد آثار رسوخ بنية الشكل وثباته prégnance * وتسمح للذات الإنسانية بإسقاط دلالات فيه لم يعد مرضياً قط، لأنّ ذلك يعني في الواقع أن نعدّ السؤال جواباً بما أنّ المسألة مسألة معرفة كيفية تحوّل المورفولوجيات المكوّنة لعوالم الضوء إلى أكوان سيميائية تُظهر أشكالاً دلالية بارزة. وهنا يكمن الرهان الابستمولوجي بالنسبة إلينا، أي في معرفة الطريقة التي يمكن فيها لتجليّات المعنى أن تنبثق عن حالات الأشياء التي يدركها الحسّ.

أما من ناحية الرهانات الانتروبولوجية، فيحق لنا التساؤل منذ الآن عن كيفية صياغة الثقافات لتشكيلٍ مرتبطٍ بقوى بيولوجية. فهل من معنى للفكرة التي

مفادها أنَّ تشكيلة الضوء يمكن أن تخضع لتبسيطات ثقافية؟ إنَّ الإجابة عن هذا السؤال ستكون بالنفي لو أنَّ الإدراك الحسِّي أفلت من التحويرات التي تسببها الاستخدامات السيميائية. ولا شك أنَّ السيمياء لا تستطيع أن تقول شيئاً يُذكر عن الإدراك الحسِّي بحدِّ ذاته، لكنَّ النشاط الإدراكي الحسِّي، كالنشاط الإبلاغي أو التأويلي، يمكن إعادة بنائه انطلاقاً من تحليل الخطاب، ويمكن بهذه الوسيلة أن نظهر كيف تقوم الثقافات الفردية أو الجماعية بتحويره.

أما عن الرهان المنهجي، فهو يتبيَّن بوضوح في اختيار مادّة البحث، وهي عبارة عن مجموعة شعرية (*عاصمة الألم* للشاعر بول ايلوار) وفيلم سينمائي (*العاطفة* لجان لوك غودار) ومحاولة أدبية (*مديح الظل* لـ جونيشيرو تانيزاكي) وهناك بعض اللوحات نذكر منها: *السوناتات 2 المرسومة* لـ م. قسطنطين تشورليونيس. إنَّ تنوُّعِ المساند الدَّالة والمواد التعبيرية تعني أنَّ الأمر غير متعلّق بالاستعاضة عن سيكولوجيا معرفية تشرح لنا كيف ينظر قارئ أو مشاهدٌ ما إلى النص أو الفيلم أو اللوحة. إنَّ المشروع، بالعكس، هو مشروع سيميائي حصراً بما انه ينبغي التعرّف في التنظيمات الدَّالة على ما تدين به للنشاط الحسِّي والشعوري. أخيراً فإنَّ همَّ تطوير منهجٍ تشترك فيه كافة النصوص يمنع من الاعتماد على آثار المعنى المعجمية ويجبرنا على إعادة النظر في الأشياء بعمق.

---

2 – سوناتة: لفظ أعجمي يطلق على صنف من الأداء الآلي في الموسيقى الأوروبية. يتألف من ثلاثة أقسام أو أربعة، تتفاوت بين السرعة والبطء، وقالب السوناتة هو أحد قوالب التأليف الموسيقي التي تقوم عليها هيئة القسم الأول من أقسام السيمفونية ويشتمل في بنائه الموسيقي عل ثلاث صيغ: أولها العرض ثم التفاعل ثم التلخيص. والصيغة الأولى هي استعراض الألحان الأساسية التي يتميَّز بها طابع السوناتة والصيغة الثانية يتناول فيها المؤلف الألحان بالتطور والتفاعل والصيغة الثالثة هي تلخيص الألحان بحيث ينتهي فيها المؤلف إلى الختام. (المترجم).

الفصل الأول

الضوء والمعنى

عناصر من أجل سيمياء توترية:

حالات الأشياء والحالات النفسية

إنّ معجم غريماس وكورتيس في نظرية اللغة[1] هو المرجع الأساسي للسيمياء البنيوية، إذ يحدد الجزء الأول منه حصيلة الستينيات، أما جزؤه الثاني فهو صدى لقسم كبير من الاقتراحات التي صيغت خلال الثمانينيات.

إننا ننهل من الجزأين معاً بشكل واسع. ولقد أحدثت سيمياء العواطف تعديلات لا يستهان بها، تدعونا تشكيلة الضوء لتنظيرها، لذا فإنّ ملخصاً نظرياً سريعاً لها يبدو لنا ضرورياً لتثبيت الأفكار ولتحديد ميدان من "المعرفة المشتركة".

فضاء التوتر

تظهر على سطح الخطابات الماديّة، سواء أكانت لفظية أم لا، آثار تعديلات modulations[2] وتراكيبات متواصلة، دلالتها كدلالة آثار النمط المنفصل. ولا يمكننا عرض آثار ما هو متصل بمجرّد تعقيد سطحي البنى السيميائية السردية حين استدعائها لتشكيل بنى الخطاب، فتصالب البنى المنفصلة وتراكبها يولدان تعقيداً بلا ريب، لكنهما لا يولدان تواصلاً[3] على وجه الحصر.

إنّ ظهور إشكالية التواصل ترتبط في السيمياء بمسألة الهوية الصيغية modale للذوات وكنهها être (المقابل لفعلها "faire"). فالنظر في حالات

---

[1]- المعجم العقلاني لنظرية اللغة *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*

[2]- هذه الكلمة تعني تغيير طبقة الصوت، تنغيم الصوت، تعديل ظلال الألوان في لوحة، تعديل موجة التردد في القنوات الإذاعية. وسنصطلح على ترجمتها "تعديل" (المترجم).

[3] - إلاّ إذا كان هذا التواصل لا نهائيا، لكنه عندئذ لا يدرك، وبالتالي لا يكون له معنى. يمكننا الإفادة في هذا المجال من كتاب لجاك دولوز *G.Deleuze* عنوانه "الاختلاف و التكرار" *.Différence et répétition*

الأشياء والحالات النفسية يؤدي إلى تمييز حالتين مختلفتين من حالات الكُنه السيميائي: ففي حالات الأشياء، تعد الحالة الوصلية (مثل "حالة الثبات في الماء") بمنزلة كنه، وفي الحالات النفسيّة، تعد الحالة الصيغية (مثل [معرفة السباحة]) بمنزلة كنه.

إنّ المشكلة الابستمولوجية التي تواجه السيمياء هي مشكلة التمفصل[4] بين هذين النوعين من الحالات ومجانستهما أيضاً. لو افترضنا أن هاتين الحالتين تنتميان إلى عالم سيميائي مشترك، فإنّ ذلك يقودنا للتساؤل عن الطريقة التي يمكن فيها للحالة النفسية أن تعدّل من حالة الأشياء. وبالعكس، إذا كانت حالة الأشياء قابلة لأن تُعدّلها الحالة النفسية، فإنّ ذلك يقودنا للتعامل مع حالة الأشياء هذه وكأنها حالة غير مستقرّة وصالحة للتحويل دون تدخل عامل خارجي وذلك بقلب بسيط لعلاقة قوى داخلية، وهكذا ما إن يتم إسقاط حالة "الثبات" على الحالة الصيغية للذات التي "تعرف السباحة"، حتى تبدو "الحالة الثابتة" متوترة، مما يؤدّي إلى نشوء حالة توازن بين الحركة الكامنة والمقاومة التي تتعرض لها. لذا فإنّ أخذ الحالات الصيغية بالحسبان يتعلق بسيمياء المتّصل.

أما في الخطاب، فإنّ ظواهر التموج والتعديل والتراكب تدلّ على فعاليّة حسيّة ــ إبلاغية تشق طريقها بين صور التجلّي. وهذه الظواهر الخطابية تتعلق بتوتريّة يكون مقامها ذات الإدراك الحسّي. لكن من جهة أخرى، فإنّ الصدع الشعوري للخطاب وبروز الجسدنة somatisation التي تقلق الصور figures التي تعتريها التوترية أو تقلقلها، يكشفان عن نشاط حسي، تقبّلي ذاتي[5]، يطالب من خلاله الجسد الخاص لذات الحس بحقوقه في الدلالة الخطابية. هذه الظواهر تنجم عن نقل شعوري phorie مقامه ذات "الحس" sentir. ويميّز النقل الشعوري مرحلة غير مستقطبة للشعور يكون فيها الجسد الذاتي عندما يتأسّس الوجود السيميائي صالحاً لاستقبال آثار توترية محضة نجد

---

[4]– إن كل شكل من أشكال التنظيم السيميائي يتكوّن من وحدات دلالية وقابلة للتركيب في الوقت نفسه. (المترجم).

[5]– proprioceptive (تقبّلي ــ ذاتي): صفة الأحاسيس الصادرة عن الجسم والتي تدل على الوضع والحركات والتوازن الخ ... هذا يعني أن الذات تأخذ بعين الاعتبار الطريقة التي ترى فيها الشيء انطلاقاً من عدد معين من النقاط في المكان. إن الفعل التقبّلي الذاتي يقع على الحد الفاصل بين حالات الأشياء والحالات النفسيّة، أي الحدّ الفاصل بين العالم والذات. فالمظهر "الموضوعي" للأشياء التصويرية مثلا لا يدرك بمعزل عن مظهرها "الذاتي" الذي يبنيه المشاهد الموجود على مسافة معيّنة من اللوحة. (المترجم).

أثرها، على سبيل المثال، في "الخدر" أو "الدهشة" أو "الإعجاب" الفكري. فضلاً عن أنها لا تفترض تفعيل عوامل actants على وجه الحصر: فليس هناك من ذات أو موضوع وإنما مجرَّد "آثار ــ انطلاق" و"آثار ــ وصول" لتوترات أوليّة.

معنى ذلك أنَّ التقبليّة الذاتية* proprioceptivité الفعَّالة في الخطاب تشارك في انبثاق بنى القوى الفاعلة structures actantielles. يقول ميرلوبونتي: *"إذا مسَّ جسدي جسداً آخر فإنَّه سيشعر بأنه جسد ذاتي، لكنه يؤكد في نفس الوقت وجود الجسد الآخر. من ناحية ثانية، إذا تم الشعور بتماس متبادل فإنَّ الجسد الآخر يصبح "صديقاً حميماً" وتلد من هذا التماس المحسوس ذوات بينية intersujets. بالمقابل إذا لم يتم الشعور بتماس مشترك، فإنَّ الجسد الآخر يصبح موضوعاً"*. وهذا الإدراك الحسِّي الجماليesthésie يتألف من ثلاثة أنواع تركيبية syntaxiques: إدراك حسّي "انعكاسي" يوطد العلاقة بين الذات وجسدها الخاص وإدراك حسّي "متعدّي" يوطد العلاقة بين الذات والموضوع وإدراك حسّي "تبادلي" يوطد العلاقة بين الذوات.

إنَّ النقل الشعوري إذاً هو فعل تبدُّلات علاقات القوى المؤثرة في جسد ذات الإدراك الحاسَّة داخل الفضاء التوتري الذي تنغمس به. إنه يتيح للجسد الذاتي الدفاع عن كماله وسط القوى التي يشعر بها وذلك بتعديله لها بفعل طاقته الخاصة: فالجفلة والنشوة والاختلاج والخمول ... الخ، كل هذه التعابير هي تجلِّيات لبحث الجسد الذاتي عن توازنه أو عدم توازنه وسط التوترات التي يتلقاها من محيطه.

إنَّ توليف مفصلي الوسط المتوتر المفترض أنه يسبق أية سيمياء معرفية cognitive يقوم إذاً على ذاتٍ حاسَّة ــ مدركة تبذل نشاطاً حسّياً انطلاقاً من الجسد. هذا التمفصل الأول يشكِّل أساس الفضاء التوتري: وهو يتألف من فعَّالية إدراك حسِّية لفهم مستوى التعبير وفعالية حاسَّة تضمن تماسك cohésion التعبير والمضمون أو تفرُّقهما.

ويكمن الرهان بالنسبة لذات الإدراك الحسِّي في تحقيق توازن المكان الذي تستقصد العالم انطلاقاً منه، ويساهم النقل الشعوري في هذا التوازن، فتقوم الذات برسم وجهة أولية في فضاء التوتر. وهذه التوترية الأولية تثير مسألة القصدية الدُّنيا. ويتم استقراء هذه القصدية ــ في سيمياء "غريماس" السردية[6] ــ

---

[6]– انظر الجزء الأول من كتاب غريماس وكورتيس *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*

عبر تغيُّر الحالات التي تكشف عن فجوة وعن افتقار manque أولي يجب سدُّه. وتتبع هذه القصدية بالنسبة لسيمياء "غريماس" الجمالية[7] من "نقص الكنه" imperfection، وهي طريقة أخرى للقول بأنَّ القصدية هي غاية تنبع من افتقار شامل وبنّاء. ويرى "هوسيرل" أنَّ القصديَّة ترتبط بالنقص وبالخيبة، أي بفجوة حسيّة بين التجلّي الظاهر والتجلّي المُرتقب.

ويفترض في "سيمياء العواطف"[8]، ظهور فوارق في الكمون ضمن فضاء التوتر: فيمكن عندئذ تأويل عدم التماثل dissymétrie، أيّاً كان نوعه، كتعديل موجَّه يُحدث أثراً قوامه "مصدر ــ هدف". ويطلق على هذا الفرق الأدنى للكمون اسم "التوترية الأولية" protensivité أي استقصاد visée ذات الحسّ للعالم. وهنا أيضاً تولد القصديّة إجمالاً من علّة ونقص في توزيع التوترات. ويمكن مثلاً تفسير أية مقاومة تعدّل من مجرى تدفق التوترات المتواصل كعوامل إيضاعية positionnels في فضاء التوتر أو على الأقل كبنية مقاومة ago/agoniste حيث إنَّ مكاناً خاصاً فيها يُنشئ لنفسه فضاءً ذاتياً ضد قوى معاكسة. وبناءً على ذلك، يمكن للقصد الإرادي أن يتنوع بفعل الضوء الذي تلقيه أصناف نقص الإدراك المختلفة. فهذا القصد يؤسِّس القيم العاطفية، بصفته "قلقاً" محضاً إزاء الشعور، ويؤسِّس القيم الجمالية بصفته "نقصاً" بالنسبة لذات الإدراك الحسِّي الجمالي، ويتيح إعداد القيم السرديّة بصفته "افتقاراً". كما يؤسِّس البعد الخلقي بصفته "إفراطاً" أو "عدم كفاية" وهو أخيراً عامل "تبعثر" أو "تماسك" إذ يرشد استراتيجيات الاتساق cohérence الخطابي.

إنَّ التوترية الأولية ترسم الائتمان fiducie في العالم الذي تستقصده، والائتمان كلمة عامة تمثل شروط إمكانية القيمة [أي مصداقيتها نوعاً ما][9]. يتعلق الأمر بالتمفصل الأول للفضاء التوتري الذي سيجعل تشكيل الأصناف والقيم ممكناً. فالائتمان إذاً هو خاصية الفضاء التوتري الذي أصبح "منطقة توترية مستقصدة" وصالحة لاستقبال علاقات وفوارق وقيم. ويصبح الفضاء التوتري ائتمانياً عندما نتعرّف فيه على اتجاه يحثنا على تقصّي المعنى.

---

[7] – وهي تظهر في كتاب له بعنوان " في النقص" *De l'imperfection*

[8] – A.J.Greimas et J. Fontanille، *Sémiotique des passions*

[9] – في العقد الائتماني هناك فعل الإقناع الذي يقوم به المرسل وهناك اقتناع المرسل إليه. وبالتالي إذا كان موضوع فعل الإقناع هو قول الحق dire-vrai فإنّ غرض المرسل إليه هو تصديق الحق croire-vrai. (المترجم).

إنّ الائتمان نفسه الذي يعد شرطاً عاماً لانبثاق القيم يمكن بدوره أن يخضع لشروط خاصة، ولتعديلات محسوسة في التوتر الشعوري، نسميها "المعايير القيمية"* valences " لتمييزها بوجه خاص عن "القيم"* valeurs الدلالية". أما المعايير القيمية فهي الشروط الافتراضية للقيم. وقد تم اكتشاف نوعين من المعايير القيمية حتى يومنا هذا: يتألف النوع الأول من التعديلات الإيقاعية للخطاب [على مستوى المضمون وعلى مستوى التعبير]، فالسرعة الإيقاعية[10] و"التفعيل"scansion وتنسيق الإيقاع" cadence[11] و"النبض"pulsation تبدو كمفاصل لشدة الخطاب، وهي تحدِّد انتشار القيم في الخطاب، وتضمن مصداقيتها الحسِّية. فمثلاً، ضمن جماعة تحدِّدُها الأنتربولوجيا وفقاً لطبيعة مبادلاتها، يجب الأخذ بالحسبان، كشرط للمبادلة، سرعة التدفق وتعديلاته المقبولة وغير المقبولة، والصور الإيقاعية التي تقبلها الجماعة أو ترفضها. فعلى سبيل المثال، إنَّ ارتباكات المبادلة في الزواج بين الأقارب المحرَّمين تؤدي إجمالاً إلى تسارعات متجاوزة الحد وإلى الترخيم والاقتضاب، مما يعطل القيمة (الأكسيولوجية والفارقة) المتعلقة بالموضوعات السائدة في المبادلة الزوجية وفي المبادلة الكلامية والاقتصادية كما هو الحال عند بعض الكتاب أمثال [سنيك واوروبيدس].

إنها الجهة الذاتية للمعيار القيمي أي الطريقة التي يتم بها ـــ عن طريق انتشار الموضوعات ذات القيمة ـــ تحديد [أو تأكيد الشك في] "البين ـــ ذاتية" intersubjectivité والجماعة وتنظيمها في الصيرورة الفاعلية.

ومن وجهة نظر أخرى، فإنَّ التنظيمات التقسيمية méréologiques للعالم الحسِّي ـــ التقطيع إلى أقسام والعلاقات التي تربط فيما بينها، صيغ توحيد الكل ـــ تكوِّن النوع الثاني من معايير القيم. وما إن تشرع الأمكنة بالارتسام في الفضاء التوتري حتى تتساءل ذات الإدراك الحسِّي عن العلاقة الداخلة بين الأقسام و العلاقة بين الأقسام والكل.

لو فرضنا أنَّ فضاء الائتمان ما يزال ضعيف التمفصل، فإنّنا نقبل على الأقل بأن هذا الفضاء ـــ بصفته فضاءً ائتمانياً ـــ يصلح لتشكيل "كليّات حسيّة". إنَّ ذلك هو ثمن المصداقية، لأن الأمل بأن "يتماسك الكل" في الخطاب يقوم على

---

[10] - السرعة الإيقاعيةTempo : كلمة إيطالية من أصل لاتيني تدلُّ على الديناميكية التي تُعزف بها القطعة الموسيقية ضمن الإطار الثابت المحدَّد لها. (المترجم).

[11]– تعاقب موقَّع من الأصوات والحركات والأحداث أو الأعمال التي تتكرر بانتظام. (المترجم).

البحث عن هذه الكليّات الحسيّة. إنّ ذات الإدراك التي تستقصد فضاء الائتمان ستحاول تحقيق توازن هذا الفضاء بالتعرف فيه على "لحظات توحيد"[12].

وبالتالي فإنّ فضاء الائتمان يكتسب قوام "ظل القيمة"[13] أو "هالة القيمة"[14]. تتعلّق المسألة ببناء تقسيمي تصوّر دروبه المختلفة عدة أنواع من الاتساق الخطابي والدلالي. تلك هي ـ نوعاً ما ـ الجهة الموضوعية للمعيار القيمي. فقد سبق لدروب التوحيد التي يرسمها الإدراك الحسّي أن صوّرت الطريقة التي تستطيع بها القيمة توظيف نفسها، والتحرّك ضمن عالم سيميائي في طور التشكل.

إنّ المعيار القيمي بنوعيه [الأشكال الإيقاعية والأشكال التقسيمية] يقدم من وجهة النظر هذه البدايات الأولى للقيمة بوصفها علامة فارقة وبوصفها جزءاً من الكل.

التجزيء والتشميل والإدراك الحسّي

يتبين لنا أنّ التكميم quantification[15] هو شرط صريح أو ضمني لإظهار التصنيف catégorisation[16] أو الإسناد في معظم النظريات اللسانية الحديثة.

إنّ تشكيل مجال مفاهيمي ـ لدى "كوليولي" Culioli ـ يجعل مفهوماً ما قابلاً للإسناد والإبلاغ، يمر بعملية تجزيٍ إلى ورودات occurences

[12] - ج. ف. بوردرون، *Les objets en parties* (esquisse d'ontologie matérielle) J. Fr. Bordron

[13] - راجع كتاب غريماس وفونتانيل ص26.

[14] - ب . فابري، P. Fabbri ، حوار شخصي.

[15] - إن الكمية/النوعية مقولتان من مقولات الكون Etre في فلسفة أرسطو باعتبار أنّ الكون لا مضمون له بذاته. يدل الكم على الكون القابل للانقسام إلى عناصر لا منقسمة ويكون الكم منفصلاً في الأعداد والخطابات ويكون متصلاً في الزمان والمكان (الخط/السطح). وهو بلا ضد ويقبل المقارنة دوماً. والكيف يدل على ما يمكن القول بفضله إنّ هذا الشيء موجود بهذه الصفة (حال، استعداد، عاطفة...) وهو يقبل الضدية دوماً (ثقيل/خفيف، أبيض/أسود). (المترجم).

[16] -أي التقسيم الفكري للعالم. (المترجم).

فردية[17]. فالمجال يكون عندئذ عبارة عن "غيمة من النقاط" nuage de points ينبغي تزويدها بعنصر جذب[18] attracteur ثم الإحاطة بها وجمعها أو تفكيكها. وفي قواعد النحو المعرفيه – لدى "لانغاكر" Langacker – يتم رصد التباينات (أي المسح scanning، وهو نوع من المقارنة والتمييز المتكرِّر) داخل المجالات domaines أيضاً. ولا يمكن أن تطبق عملية رصد التباينات contrastes على المجالات القائمة على إدراك حسِّي، إلاَّ إذا اعتبرناها مجزَّأة. ومن دون التجزيء إلى نقاط أو نطاقات فردية غير متجانسة يصبح رصد التباين لا معنى له على الإطلاق.

وقبل التفكير بتمفصلات هذه "الظلال" أو "المجالات" وإعادة بنائها التقسيمي المحتمل، ينبغي أن نتساءل كيف يؤدي التجزيء إلى "زعزعة المعنى". إن زعزعة المعنى المفترضة، هي "الواحد"، أي ما لا يمكن وصفه. ويمكن تقسيم هذا الواحد بطريقتين متكاملتين: بـ[الفصم] schizie (أي تقسيم الواحد إلى اثنين) الذي يخلق فرقاً في الكمون يعدّ مصدر العوامل actants، وبـ [التجزيء] (أي تقسيم الواحد إلى عدة أجزاء) الذي يعدُّ مصدر الأكوان السيميائية القابلة للإبلاغ énonciables. فهناك، من جهة، "غيمة النقاط"، وهناك "عنصر الجذب" من جهة أخرى، وكلاهما ضروري لتصوُّر الكون السيميائي (المجال) والعوامل التي ترتسم فيه.

لكن الجميع يفترض أن التعددية غير المتجانسة لمجال أو عالمٍ ما هي الشرط الأول لإمكانية إبلاغه وما من أحد يهتم بالتجزيء بحد ذاته[19]. فمعظم الكتاب

---

[17] – راجع مقالة كوليولي: "Un si gentil jeune homme" . مجلة: L'information grammaticale ، عدد 66، باريس، 1992، ص 4.

[18] – إن أي "مفهوم" من المفاهيم يتحقق من خلال وروده في النص، ولا يمكن التعبير عن هذا المفهوم إلاّ من خلال الآثار التي يتركها هذا الورود وتكون العلاقة بين المفهوم وورده في كل مرة علاقة جزئية ويساهم عنصر الجذب في تحديد طبيعة العلاقة القائمة بينهما. فكلمة "طبقة" مثلاً قد تعني "صخوراً متجانسة" (صخور كلسية، بازلتية...) وقد تعني أيضاً "فئة اقتصادية متجانسة" (طبقة عمالية، طبقة فلاحية..)، لكنّ عنصر الجذب الذي يقيم علاقة بين المعنيين هو "التجانس". (المترجم).

[19] – يذكر بول جيرار R.Girard الحل الآخر الآتي في كتاب "أشياء مخفية منذ تأسيس العالم" (باريس، دار غراسيه، 1979): إن اطِّراد العلاقات الثنائية يكفي لتجزئة الروح الاجتماعية إلى ما لانهاية ونشر العنف فيها بطريقة غير متوقعة. ويسمح اختيار ضحية الفداء

يخلطون التعددية بالتنوع الظواهري للورودات، أي أنه يتم إرجاع التعددية في الواقع إلى علم الكائن ontologie الذي تنطوي عليه بصفتها شيئاً لا يمكن التعبير عنه.

وفيما يتعلّق بالفصم، فإننّا نرى جيداً كيف تنتظم التوترات حول جاذب ما. وأما في التجزيء، فيمكننا في الوقت الراهن أن نعد المصادفة كمبدأ أساسي للانقطاع عن الضرورة المعرفية ontique وأن نعد الإطرادية récursivité كمبررٍ لتعدد الورودات[20]. لكن هذه الإشارة لا تحلّ المشكلة على الإطلاق.

ونصادف من جهة الإبلاغ énonciation الضرورة الملحة نفسها مع مفهوم الاعتاق débrayage الذي يحدث شرطي الإبلاغية التاليين:

1- الفصم المنتج لعوامل الخطاب وصوره 2- تعددية المجالات واللحظات والممثلين.

إنَّ الإعتاق، بكونه محدثاً للتعددية، هو العملية المؤسِّسة للبعد الابستمولوجي للخطاب، إذ إنَّ فهم التجزيء الخطابي وتجنيسه يعوّل على وجهات النظر المتعددة التي تنتج عنه.

وهناك أيضاً مشكلة بناء الصنف catégorie. فعلاقات الارتباط dépendance لدى غريماس في كتابه "علم المعنى البنيوي"[21] تعد من مرتبة علاقات التضاد opposition. وقد تمت ترقيتها منذ Zilberberg بوصفها علاقات أساسية لفهم التوترية. ويثير علم معنى النموذج البدئي prototype أسئلة مماثلة، لأنه يجمع، من أجل تحديد الصنف، عدة أسسٍ تنظيمية من طراز وصلي jonctif أو تقسيمي:

1- النموذج البدئي بوصفه نموذجاً مثالياً[22]: الورود يتوافق مع الجاذب.

بحصر العنف والجماعة وتركيزهما في بؤرة. تعود بعض مساوئ هذا الحل إلى كونه ينتج تعدديات متجانسة فقط.

[20] - باستثناء تطبيقات الفيزياء الإحصائية على شبكات الخلايا العصبية الشكلية.

[21] - *Sémantique structurale*

[22] - إن النموذج البدئي هو أفضل ممثل للصنف، كما أنه يتبادر للذهن مباشرة، وتتحدد من خلاله النماذج الأخرى عن طريق التشابه العائلي، إذ يمكننا مثلاً أن نعرّف الصنف "عصفور" انطلاقاً من النموذج الأولي "عصفور دوري" بالطريقة الآتية: يتكاثر بالبيض ــ قادر على الطيران ــ يزقزق ــ يحط على الأشجار ــ صغير...إلخ. (المترجم).

2- النموذج البدئي بوصفه حزمة من السمات المشتركة التي تعتبر متصلة إزاء الصنف ومنفصلة إزاء كل ما ليس له علاقة به.3- النموذج البدئي بوصفه قاسماً مشتركاً taxème أي جاذباً بعينه.4- التشابه العائلي ـــ وهو مفهوم مقتبس عن وايتجنشتاين Wittgenstein.

أخيراً، هناك مسألة اتِّساق الخطاب الذي يعد عالماً سيميائياً في طور التشكل. فإذ التفتنا إلى علم المعنى، فإنَّنا لن نجد إطلاقاً، بخصوص اتساق الخطاب، سوى مفهوم القطب الدلالي isotopie[23]. ويتبيَّن لنا عندئذٍ أنَّ القطب الدلالي ليس إلا إحدى استراتيجيات الاتِّساق الممكنة. وهو يرتكز على مجموعة من العلامات الوصليّة التي تتخذ الشكل التالي: [3،2،1، ...ن أ]، إذ يكون (أ) السمة المشتركة. ويمكننا أيضاً أن نعتمد تراتيب من النوع التالي: [3،2،1، ...، س، ...، ن ،] إذ يكون (س) المثال الجاذب. وهناك تراتيب شكلية كثيرة تخضع لتشابه عائلي سائب من النوع : [أ، 2ب، 3أ، 4ت، 5ث، 6ت، 7ب، 8أ، ...، ن]، إذ تمثّل العناصر أ، ب، ت، ث التشابهات المحلية المبعثرة في الخطاب.

إنَّ القطب الدلالي يميِّز استراتيجيات الاتِّساق ذات الطابع الخطي والتكراري، لكنه يمكننا الحصول على "غيمة" الخطاب بطرق أخرى مختلفة، فهناك بلا شك دروبٌ مؤدِّية إلى قيمة الخطاب بقدر ما هناك من دروب [خطية، موازية، متقاطعة، شبكية، الخ] تسمح بالرقي إلى الكليّة بصفة عامة[24].

إضافة لذلك، لو عدنا إلى تعريفنا الأولي (بعد امتلاء التوترات في الواحد تأتي تجزئة التوترات في الاثنين أو في الكثرة) لفهمنا أنَّ بناء التجزئة هو أيضاً بناء التوترات. بحيث أن النسق التالي:

---

[23] - يترجم هذا المصطلح عادة بكلمة "تشاكل" (اشتراك في الشكل) وهناك من يترجمها بكلمة "تماكن" (اشتراك في المكان) وهناك أيضاً من يترجمها بـــ "المجموعة التناظرية". لقد آثرنا ترجمتها في سياق حديثنا عن الضوء بـــ "القطب الدلالي". ويدل هذا المصطلح على أية حال على مجموعة العناصر التي تتيح تناسق الخطاب وقراءته قراءة منسجمة، أي تكرار العناصر النحوية أو الدلالية واطرادها من أجل تأمين الانسجام في الخطاب. (المترجم).

[24] – إن بيان "الدروب الممكنة" هذا يناظر أبحاث ج. ف . بوردرون الحالية في علوم الكائن المادية وفي الرسوم التخطيطية الأيقونيّة: وهكذا نلاحظ أن "التكوين" هو "لحظة التوحيد" الوحيدة التي تقتضي تواتر سمة ائتلافية trait isotopant.

[واحد ← اثنين ← كثرة ← الكل] يشارك، رغم أنه ما يزال مختصراً للغاية[25]، في تثبيت التوترات وتنظيمها داخل "غيمة" الخطاب الطارئة occurentiel وينتج عن ذلك اتجاهان متكاملان في البحث: اتجاه لدراسة التحوّل [واحد ← الكل] (التجزيء) واتجاه آخر للتحوّل [الكثرة ← الكل] (التشميل).

على الرغم من أنّ هاتين المجموعتين من القواعد تتعاقبان منطقياً [التشميل يفترض التجزيء] فإنّ بإمكانهما أن تتعايشا معاً على مستوى الخطاب وأن تظهرا قوى متضادة. وبالتالي فإنّ القوى اللاحمة والقوى المبدِّدة تتنازع على حقل الخطاب وتقوم كل مرحلة من مراحل الأنساق الأصولية على توازن معيَّن بين هذين النوعين من القوى[26].

تصادف الذات أثناء سعيها في تجميع الأقسام والتوترات التي تحرِّضها، فُرجاً ومقاومات تشعر بأنها لا تتمكن من تجاوزها أو أنها تكف عن تجاوزها. بناءً على ذلك، فإنّ تقطيع discrétisation[27] العالم المرئي يبدو أنه أمرٌ حتميٌ، لأن نشوء الفوارق différences يؤكِّد على حدود الارتباط . في هذا الصدد، يكون التجميع sommation أول فعل سيميائي بالمعنى الحقيقي يحرِّض الصنف كصنف، فثمة عنصر جاذب ينظم نطاق صنف ما، وينبثق منه عامل يقوم بتقطيعه. إنّ الإحاطة بنطاق الصنف تكمن مبدئياً بجمع "الغيمة" الطارئة وتأكيد ناتج فعّالية العلاقة بين الكل والأجزاء. وباعتبار أن الصنف مبني ككل حول عنصر جاذب، فإنّه يمكن لأحد المنفذين أن يؤكِّد نوعياً

---

[25] – هناك نسخة أدق اقترحها ج. فونتاني في "الكميّة وتعديلاتها النوعية" – Limages Amsterdam- Philadelphie منشورات ليموج بنيامين الجامعية 1992.

[26] – إن النظرية التقويضية وتيار النقد الأدبي المنحدر عن كتابات موريس بلانشو قد ركّزا على القوى المشتِّتة، في حين أن البنيوية المنتصرة تركِّز على القوى اللاحمة. بقي الآن أن نتصور الخطاب كتركيب للتوازنات بين القوتين المتصارعتين وللمداولات (التقسيمية عل الأخص) التي تساهم في رسوخه.

[27] – تتميز الوحدة المنقطعة unité discrète بانقطاع في استمرارية ما بالنسبة للوحدات المجاورة لها. لذلك يقترب مفهوم التقطيع من مفهوم الانفصال discontinuité غير أنّ هذا المفهوم الأخير يميِّز أصنافاً متدرِّجة (المحتمل/غير المحتمل) في حين أن المفهوم الأول لا يشتمل على هذا التدرُّج (الممكن/ المستحيل). (المترجم).

وحدة البناء التقسيمي، لكنه في الوقت ذاته ينفي الباقي كله[28]. ويحقِّق النفي الملازم للتأكيد في التجميع ثبات النطاق التصنيفي ويُنشئ المكان الأول الذي ستنبعث منه عمليات الوصل والفصل المكوِّنة للصنف. إنَّ تجميع الصنف يعني إذاً ابتكار المركز الأول، لكن ذلك يعني أيضاً "تجميع القطب الدلالي" (تجميع اللحظات المختلفة لتوحيد الشمل بالنسبة لذات مدركة) من أجل تحويلها إلى قيم بالنسبة لذات المعرفة sujet cognitif.

ومن وجهة نظر سيميائية، فإنَّ المسار الابستمولوجي، منذ تعديلات الفضاء التوتري الأولي حتى التصنيف، هو إظهارٌ لتجربة إدراك حسِّي نموذجي من المفترض أن تتخذ عموماً الصورة الآتية: ينغمس جسد الذات الحاسَّة في فضاء من "القوى المتضادة" [تبعثر/التحام]. ومن خلال القصد التوتري الأولي الذي ترسمه الذات في محيطها، فإنها تشير إلى معطياته الزمانية والمكانية* وتحدد فيه آفاق ظهور/اختفاء وترسم فيه الائتمان. فيتشكَّل عندئذ "مجالٌ من الحضور"، محدَّدٌ بعمقه، على حقل الطاقات المتصارعة الذي يصلُح أن يكون أساساً. وتكون سرعة الإدراك الحسِّي الإيقاعية وتواتراته (كثيف/خفيف، سريع/بطيء) والتنظيمات التقسيمية للمجموعات المرئية (ارتباط/عدم ارتباط) تجلِّيات حسيَّة لإمكانية تنظيمٍ دالّ، وهي تبدو كـ"معيار قيمي" يمثِّل مسبقاً النمط الوجودي للقيم. إن "صيرورة" الفضاء التوتري تقوم بشكل أساسي على تعديلات هذا المعيار القيمي (تعديلات في السرعة الإيقاعية والكمية) وينشأ الفرق في النهاية عن تجميع هذه التعديلات، أي بفضل التصنيف المطبق على ترتيب من "الارتباطات" و"الكثافات".

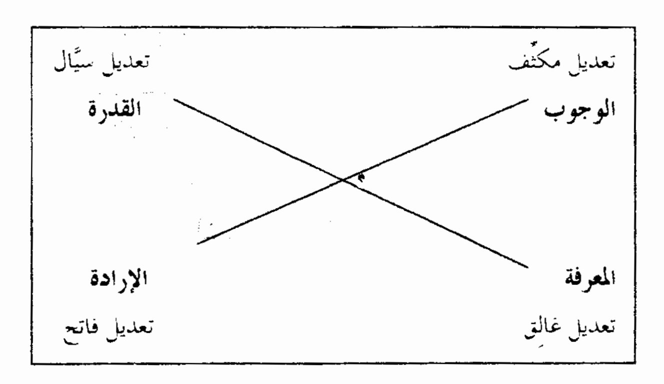
تعديلات وتصييغات

عند تغيير الحيِّز الابستمولوجي يتم الانتقال من ذات الشعور والحس إلى ذات المعرفة. إنَّ التقطيع المعرفي للصنف، بعد التجميع، يسمح خاصةً بتحويل التعديلات إلى تصييغات* modalisations. يعني ذلك أنَّ الإدراك الحسِّي يزوِّدنا بالمخططات البيانية الأولى لما سيصبح أشكالاً دالة تأتي خاصة على صورة تصييغات تمنح دلالة للتوترات الحسِّية. على العكس فإنَّ التصييغات

---

[28] – كما نرى عند كيليولي Culioli، فإنَّه لا يمكننا تسوير مجال دون أن ننشئ مكمِّله (أي نقيضه في هذه الحالة).

المختارة في كل ثقافة تحيل مخزون التعديلات المتوافرة إلى عدد صغير من التعديلات الملائمة : ونلاحظ الآن كيف يمكن ـ بمفعول رجعي ـ أن تطرأ تحويرات ثقافية على الإدراك الحسِّي. وهكذا فإننّا نحصل على تصنيفية وتركيب صيغيّ، يُشتقان من التعديلات التوترية، حسب المبدأ الآتي:

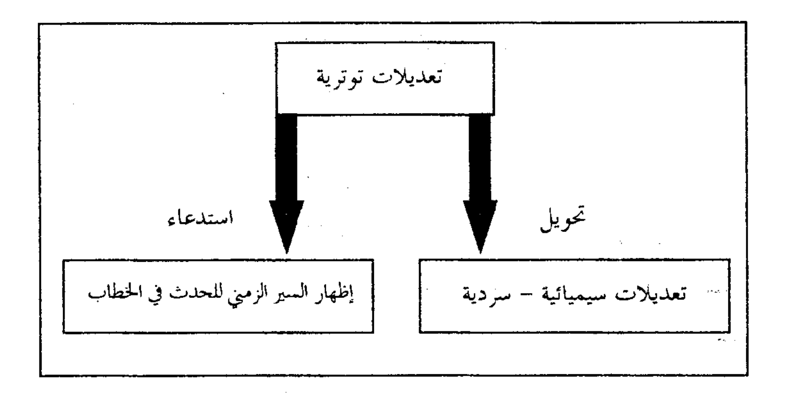


الشكل 1

من ناحية أخرى فإنّ التقارب المؤكّد بين إظهار السير الزمني للحدث aspectualisation والتصييغ لا يمكن التعامل معه بحيث نقوم ببساطة بتحويل سطحي لأحدهما في الآخر. إذ ليس هناك سبب مقنع يدفعنا إلى أن نعد أحدهما في الخطاب وكأنّه أعمق من الآخر. يمكن في الواقع شرح التقارب بين هذين المقوِّمين حتى لدى تالمي Talmy وسويتسر Sweetser[29]، انطلاقاً من مصدر مفاهيمي مشترك (وهو البنية ago/agonist) يقضي بتصوّر كل إسناد انطلاقاً من قوّتين متعارضتين. يشكّل الفضاء التوتري وتعديلاته باعتقادنا الهيئة التي ستتم انطلاقاً منها ـ وحسب إجراءين مختلفين ـ ولادة التصييغ بالتحوّل conversion* من جهة، وولادة إظهار السير الزمني للحدث بالاستدعاء convocation من جهة أخرى.

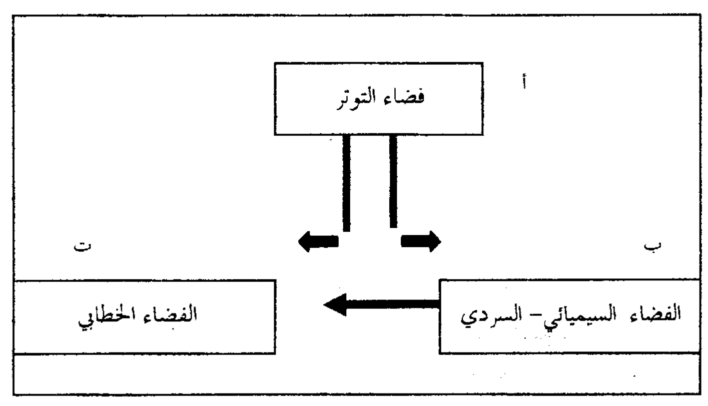
---

[29]– انظر ب. أ. برانت P.A.Brandt " الهيكل الصيغي للمعنى " *La charpente modale du sens*



الشكل 2

إنَّ تعميم هذا العرض يفترض حينئذ تحويل البنية العامة لنظرية الدلالة إلى ثلاث فضاءات تربطها إجراءات مختلفةً: الفضاء التوتري والفضاء السيميائي والفضاء الخطابي.



الشكل 3

ويمكن وصف الإجراءات التي تربط بينها بالطريقة الآتية:

[أ ---> ب] : إنه التقطيع discrétisation الذي يقوم على التجميع والتصنيف. يتعين عليه توطيد علاقات الوصل والارتباط في البنية الأولية.

[ب1 ---> ب2، ب3] : إنه "التحوّل" conversion بحصر المعنى، أي تخثير المعنى أثناء عبور مستويات المسار التوليدي المختلفة.

[أ --->ت] و [ب --->ت] : إنه "الاستدعاء" convocation أي دعوة البنى الخطابية بفعل الإبلاغ، وهو يشكّل المرحلة الأولى في الممارسة الإبلاغية.

[ت --->أ] و [ت --->ب] : إنه "التنميط" (أو التصنيف) typification الذي يولِّد براكسيمات[30]، أي أشكالاً جامدة نوعاً ما، تتولد عن كثرة التداول، ومتوافرة من أجل استدعاءات جديدة وهي تشكِّل الطور الثاني من "الممارسة الإبلاغية". ويعتبر التخطيط البياني أحد أنواعها وهو يكمن في جمع عدّة نماذج من الوحدات المنفصلة grandeurs أثناء التصنيف وبالتالي فإنّ المجموع يشكّل ترسيمة shéma مادية.

نلاحظ مباشرة أنّ المسار الإبستمولوجي للنظرية السيميائية، على عكس المسار التوليدي الذي يحتويه المسار الابستمولوجي، لم يعد خطياً، إضافة إلى أن الإجراءات الموحّدة له ليست متجانسة، إذ لا يمكن اختزال "التقطيع" و"التحوّل" و"الاستدعاء" و"التنميط" من بعضها بعضاً، ولا ترجع إلى مبدأ مشترك، فبعضها قابل للتحويل خلافاً للآخر.

إنّ الطابع التحويلي الذي يتمتع به الزوجان { استدعاء / تنميط } في حركة الخطاب التوليدية، يفترض ألاّ يكون الخطاب مقام نقطة وصول ad quem ، معدّاً للاضطلاع بنواتج المسار التوليدي وإظهارها، بل أيضاً مقام توجيه وتحويل للبنى المسمّاة ببنى نقطة الانطلاق ab quo بما فيها الأساس الإدراكي الذي وضعنا فيه التمفصلات التوترية.

- تشكل ترتيبات التوجيه وإظهار السير الزمني للحدث المشتركة المنمّطة لكثرة تداولها في ثقافة معيّنة كتلاً تمنح مسار الذات أسلوباً عاطفياً ما؛ وذلك بالتكرار وبفضل التفعيل البين ـ ذاتي intersubjective scansion تتمكن الممارسة الإبلاغية بالفعل خلال التنميط من تخطيط حالات الذات الدينامية والمتحوّلة فتعطيها صيغة ثابتة يمكن التعرُّف عليها مباشرة. إن التخطيط، والحالة هذه، يكمن في زرع الإحساس بالسرعة الإيقاعية للمسار العاطفي وتواتره، كما أنه يمنح شكلاً إيقاعياً حتى لمستوى المضمون.

يفترض ذلك أيضاً أن تكون التعديلات التوترية، على صعيد "الشعور"، قابلة للتخطيط البياني، وأن نستطيع منحها شكلاً مادياً. هذا ما نود ترجمته بمفهوم

30- praxèmes: الكلمات التي تنتج عن الاستخدام اللغوي والتجربة الحياتية الإجتماعية. راجع مقالة "بول سيبلو" التسمية وإنتاج المعنى: "البراكسيمات"، مجلة Langages عدد 127، 1997، ص 38. (المترجم).

النقل الشعوري لأنه يمكن لهذه المخططات التوترية أن تبدو بمنزلة تجليّات للجسد الذاتي[31]. إن الغرائز العاطفية تنتج بالتالي ضمن الخطاب من التقاء الترتيبات الصيغية المنمَّطة مع أساليب توترية بيانية.

من ناحية أخرى، فإنّ تقطيع التعديلات التوترية على شكل تصييغات سيميائية سردية، يجب ألا ينسينا أنّ تنوُّع التخطيطات الممكنة لهذه التعديلات يكون دائماً أكبر مما يتبقى منها في صيغ الفعل والكُنه، على الأقل في ثقافاتنا ولغاتنا الطبيعية. يعني ذلك أن تصنيفية[32] التخطيطات التوترية (للأساليب السيميائية) تكون أكثر انتشاراً بالتأكيد من تصنيفية الصيغ .

أساليب وجود ومظاهر خدَّاعة

تعود الانطولوجيا[33] بقوة لتشغل مكانة هامة في الاهتمامات الظواهرية. من الواضح أنه يجب على السيمياء بوصفها حقلاً للمعارف أن تحدِّد موقعها من ذلك. فهي تتساءل عن حدودها وعن المكانة التي يمنحها لها الأساس الحسِّي في واقع إدراك المعنى. على الرغم من هذا، لا يعني ذلك أنّ الوجود السيميائي هو بمَنزلة انطولوجيا. إنّ الإمعان في شعور الفقدان والخيبة يُظهر أنّ الوجود السيميائي يولد من صدعٍ في أفق المعرفة ومن علّةٍ في الكُنه لينتشر بعد ذلك بشكل مستقل.

إنّ كون واقع الخطاب محطّ الاهتمام الحالي، يجب ألاّ ينسينا أنّ الوجود السيميائي هو أكثر تعقيداً ويحوي طبقات ابستمولوجية مختلفة لا يشكّل واقع الخطاب فيها سوى الطبقة الأخيرة، أي الطبقة الظاهرة manifestée التي تفترض وجود طبقات خفية manifestantes.

إنّ الاعتبارات حول "حالات الأشياء" تنجم في الواقع عن إعادة صياغة reformulation الإدلال sémiosis كعلاقة قائمة بين الصور الكونية والصور الفكرية.

وللخروج من ثنائية الذات/العالم، يجب أن نتساءل عن طريقة تجانس الوجود السيميائي عند إسقاط حالات الأشياء على الحالات النفسية. ويكمن الحل في

---

[31] – انظر: " الدلالة والحس" لـ P. Ouellet، *Signification et sensation* .

[32] – علم دراسة الأصناف الذي يسهّل تحليل واقع معقّد ويؤدّي إلى التصنيف.(المترجم).

[33] – الأنطولوجيا: (مبحث الوجود: من اليونانية on – أو ontos ـ وجود، موجود، و logos مبحث، نظرية) ـ مذهب فلسفي في الوجود عامة، الوجود بما هو وجود (المترجم).

الإدراك الحسّي، فالتعادل الشكلي بين أنواع الحالات داخل الخطاب يصبح ممكناً بوساطة التقبّلية الذاتية، فالذات تقبل أن يصبح لصور العالم معنى بالنسبة لها حين ينتظم أثر المعنى هذا انطلاقاً من جسدها الذاتي ويؤثّر عليه كجسد ذاتي.

يمكننا إذاً التساؤل عن قوام "واقع" هذا الوجود السيميائي الذي تمت حيازته أخيراً. لقد وصفه غريماس في كتابه ***"سيمياء العواطف"*** "كحضور مغيَّب"[34]: إنه إذاً يتميّز إجمالاً بعلاقته مع حقل حضور الذات المدركة، وخاصةً (بمفردات تعديلات متبادلة للحضور والغياب) قبل آفاق الظهور/ الغياب وبعدها.

إنّ أقساماً كبيرة من الآثار العاطفية تصاغ اعتباراً من هذا التحليل الجوهري. فالانتظار على سبيل المثال هو "حضورٌ مغيَّبٌ". بتعبير آخر، إنه غياب أصبح محسوساً في حقلٍ من الحضور. في حين أنّ "الحنين" يمكن أن يعرَّف "كغيابٍ مستحضر"، أي حضور أصبح محسوساً في حقلٍ من الغياب.

إنّ "الانتظار" و"الحنين" اللذين كان غريماس يعدهما أكبر عاطفتين تشكلان الأكوان السيميائية، هما في الواقع طراز أولي لعواطف المعنى. إن هاتين العاطفتين، بسبب التوتر فيهما بين الحضور والغياب، مسؤولتان عن عدم الاكتمال الحسّي [نقص الكنه] الذي يكوِّن القصديّة. لكنه يمكننا تصوُّر طرز أولية عاطفية لغياب المعنى والعبث: مثلاً "غيابٌ مغيَّبٌ"، أي غيابٌ أصبح محسوساً في حقل من الغياب و"حضورٌ مستحضرٌ"، أي حضور أصبح محسوساً في حقل من الحضور، وبالتالي فإنّنا نحصل على الشعورين الرئيسين للخطاب العبثي[35]: شعور الكائن بالتلاشي من جهة (الخوف من الفراغ) والشعور بعالم ممتلئ وخانق (ضغط الفائض). إنّ هاتين العاطفتين تميِّزان "قلّة نقص الكنه" واللا معنى بالقدر الذي تميِّزان فيه الخواء والامتلاء[36].

إنّ الوجود السيميائي بأكمله يتّخذ إذاً، في عمق تفاعل الحضور والغياب، قوام مظهرٍ خدّاع simulacre لأنّ الإدراك الحسّي الأول الصالح للظهور

---

[34] – ص10.

[35] – انظر بشأن هذا الموضوع مقالة ج. فونتاني حول Ionesco بعنوان "العبث" L'absurde.

[36]– من الطبيعي أن يسترد التعريف الشكلي (لا المادي substantielle) لهاتين العاطفتين التصييغ وأن تصاغ آثار الغياب والحضور من جديد بمفردات صيغ الوجوب aléthiques (مثل الإلزام و الاستحالة و الإمكان و الاحتمال). لكن سنلاحظ أن "عاطفتي اللا معنى" هذه تناظر الفضاء التوتري غير المفصل ويمكن اعتبارهما فارغتين (من التمفصلات) أو طافحتين (بالتوترات).

في الخطاب ــ الإدراك الجمالي ــ هو إدراكٌ "للتمظهر" apparaître، أي انبثاقِ الظهور من نقصٍ في الكنه. إنّ الإحساس بالوجود السيميائي لا يكون إلا سلبياً: فهو إحساسٌ بعدمِ الكمال وبخيبة الأمل، إحساسٌ بالنقص أو بالتظـاهر. وبالتالي فإنّ فعل الاطرادية، يجعلنا ندرك لماذا يحـدث صـدى لهـذا الإدراك الحسِّي الجمالي esthésie على شكل تعشيق جديـد réembrayage مع الذات التوترية، كلّما تمظهر الحسِّي في الخطاب: ثمـة مظـاهر صـيغية تتموضع حينئذ داخل التظاهر السيميائي.

منِ ناحية أخرى، تقوم تصنيفية أساليب الوجود على التقابلات الكبرى التـي تستغلّها الألسنية في القرن العشرين {مقدرات اللغة وواقع الكلام على الأخصّ}، لكن على غرار "غيوم" الذي اقترح إدراج "الإنجاز" effectuation بـين "القدرة" puissance و"الأثر" effet فـإنّ غريمـاس أدرج "المفعَّـل" actualisé بين "الكامن" virtualisé و"المنجز" réalisé. إنّ مختلف التصييغات السيميائية تتوزع تبعاً لذلك على سياق أساليب الوجود بالشكل الآتي:

الإرادة	←	المعرفة	←	الفعل
الوجوب		القدرة		الكنه
....		....		....
كامن		مفعّل		منجز

ومن ثم يظهر في سيمياء العواطف الحالة المحتملة potentialisé. لو سلّمنا أن عدة حالات وجود تنجم أيضاً من موقع الذات فـي مسـار الوصـل jonction سنلاحظ أنّ هذا المسار يشتمل على أربعة مواقـع. أحـد هـذه المواقع [اللا فصل] لم يتم استغلاله في اقتراحات غريماس الأولى. وقـد تـم تحديد هذا الموقع الرابع كموقع محتمل.

يمكن أن نستغرب من أنّ الوضع الإبستمولوجي للدلالة في مساره التوليـدي قد عولج بالمفردات نفسها التي عولج بها الوضع الصيغي للذات الخطابية فـي مسارها التركيبي. يجب التساؤل غالباً عن سبب التناظر المستمر بين المسـار التركيبي والتوليدي عندما يُنظر إليهما من زاوية أساليب الوجـود السـيميائية. الجواب بسيط: الأمر يتعلق دائماً بالشيء ذاته، أي بالبحـث quête عـن المعنى سواء أكان هذا البحث يخص ذات الخطاب الذي يمنح مسارها الخـاص صيغة دلالية محسوسة ومعروفة، أم كان يخص الذات الإبستمولوجية التي تمنح

تمثيلاً ميتالغوياً عن المسار الأول. وهكذا يجب أن يجتاز المساران المراحل المختلفة لأساليب وجود المعنى.

وفيما يخصّ الذات التركيبية syntaxique للخطاب فإنّها تبني هويتها الخاصة إضافة إلى معنى سعيها، في الوقت الذي ترتئي فيه موضوعات ذات قيمة. وهكذا فإنّ مسارها الخطابي يتخذ منحى آخر: مهما كانت المواضيع التي يواجهها (واستخداماتها الدلالية) فإنّ هويةً صيغيةً معيَّنة هي المقصودة دائماً إضافة إلى العلاقة مع العالم وأسلوب وجود القيمة وانتشارها.

أما فيما يخص المسار الإبستمولوجي للنظرية، فيجب التساؤل عن الفرصة السانحة للإقرار لها بطبقة محتملة. إنّ الحل الذي يمكننا اختياره يكمن في عدّ كل نواتج التنميط ــ المرحلة الثانية في الممارسة الإبلاغية ــ محتملة. فهذه النواتج ليست وحدات دلالية grandeurs منجزة في الكفاءة الثقافية للذوات، إنّها توجد بشكل مستقل عن ورودات الخطاب، وهي ليست حوادث كامنة أو مفعَّلة فحسب باعتبار أنه تم استعمالها. إنّ الاحتمال، مثل الإنجاز، يرتبط بالإبلاغ.

إضافة لذلك، وكما أشار برانت P.A.Brandt منذ عهد قريب[37]، فإنّ التصييغ يفتتح فضاءً خيالياً في الخطاب. أما خطأ الإخراجِ إلى الفعل actualisation الذي يفترضه فإنّه يفسح في الواقع مجالاً لسيناريوهات خيالية كي تنتشر عاطفياً. إنّ موطن الخيال الصيغي يظهر بوضوح في تحليل "العناد" مثلاً، فالعنيد يحلم باستمرار أنه متصلٌ conjoint بالأشياء التي يبتغيها، بسبب الطابع التوسُّعي لإرادته، في الوقت الذي يكون فيه من دون شك، ومن وجهة نظر خارجية، منفصلاً disjoint عن هذه الأشياء.

إنّ الازدواج الخيالي للذات المصيَّغة modalisé والذي يقوم على تعديلات الغياب والحضور المتبادلة، يؤدي بالتالي إلى تمييز مسارين مختلفين في وجودها السيميائي: مسار أنماط الوجود وهو يقابل العامل السيميائي ــ السردي الذي يمكن أن تَشهد عليه أية وجهة نظر، ومسار "المظاهر الخدَّاعة الوجودية"، وهو يقابل العامل التوتري الذي لا يمكن أن تشهد عليه إلاّ وجهة نظر الذات العاطفية. ويقيّم التصييغ المسافة الفاصلة بين هذين المسارين ويقيسها.

---

[37] – ضمن أطروحة له ترجع لعام 1985 وظهرت مؤخراً تحت عنوان "الهيكل الصيغي للمعنى".

خاتمة

إنَّ إبستمولوجيا "سيمياء العواطف" تفتتح بالتالي ميداناً جديداً للبحث بفضل البعد العاطفي للخطاب. ليس بمقدورنا أن نربط سيمياء العواطف بسيمياء الفعل كمقياس نظري ثانٍ. فالفعل السيميائي ـ الذي يواجه الصعوبات باستمرار في التحليل المادي للخطاب، وهو يحاول الإحاطة بالأسئلة الجديدة المطروحة دون غض الطرف عن المكتسبات القديمة ـ يكمن في القيام بقلب نتائج الترتيبات الجديدة التي تبدو محددة للوهلة الأولى في البنيان السيميائي بمجمله.

إنَّ عمل العواطف في الخطاب يجبرنا على إعادة النظر في الأساس الحسِّي للوجود السيميائي، وعلى إيجاد مكان لسيمياء المتصل والتوترية، وعلى إعادة تركيب المسار التوليدي بمجمله ومراعاة دور الممارسة الإبلاغية في تشكيل المعايير الثقافية الفائضة المعنى. والسؤال الذي نطرحه في نهاية الأمر هو: من أين نبدأ ؟

ومن المناسب الرد على هذا السؤال الاستراتيجي بكيفية استراتيجية. أولاً، لن يصب في صالح السيمياء التركيز طويلاً على الافتراضات الفلسفية، أو الظواهرية لفعلها النظري، بل من صالحها تحليل الخطاب وصوره النموذجية.
ثانياً، إنَّ تقصي عالم العواطف علَّمنا إلى أية درجة كانت النظرية تميل في الثقافة التي تطورت فيها إلى اعتبار الأشمل ما هو أعمّ فحسب.

من وجهة النظر الثنائية هذه، تبدو الممارسة الإبلاغية كأفضل باب لدخول هذا الحقل النظري الجديد لأنَّها تُجبرنا من ناحية على استقصاء الخطّابات والثقافات بأنواعها كما أنها من ناحية أخرى تثير الشك في عدد كبير من أشباه الكليّات universaux لأنها مدخلٌ نقديٌّ إزاء النظرية بعينها. إنها تقودنا بالفعل إلى مراعاة التخطيطات الممكن تصوّرها، سواء أكانت تخطيطات لأحكامٍ عاطفية ولتمفصلات توترية أم كانت وبشكل مادي تخطيطات تمنح معنى للسلوك الإنساني. لذا فإنَّ بحثنا عن المرئي يركز على صورة مهيمنة، ألا وهي الضوء. وسوف نستنتج آثار هذه الصورة الجمالية والشعورية والقيمية في نماذج عديدة من الخطابات والثقافات المختلفة.

نحو نظرية سيميائية للضوء

الضوء والرؤية

هل الإدراك قابل للسيمأة ؟

يجب أن تقوم نظرية الضوء السيميائية في وقتٍ واحد على تصور الضوء بوصفه ظاهرة فيزيائية وعلى تصوره ظاهرة نفسيةً دونَ أن تختلط مع أيٍّ من هذين التصوُّرين. في الواقع، لا يمكن لهذه النظرية التي مازالت افتراضية أن تتعارض مع أيٍّ من هذين التصورين في الوقت الذي تنتمي فيه رغم ذلك إلى نظرية سيميائية عامة. تنجم آثار الضوء السيميائية، على مستوى التعبير، من الضغوط التي تتحكم به في العالم الطبيعي وتؤمّن التمفصلات الأولى لمادة التعبير substance de l'expression، أي التي تُعطي معنى لتجلّيه الخطابي[38]. وتنجم هذه الآثار السيميائية نفسها، على مستوى المضمون، من شروط الإدراك الحسِّي الضوئي التي تشكّل مادة المضمون substance du contenu لكنَّ هذه الآثار تنسجم في سيمياء المرئي مع جميع تمفصلات الخطاب السيميائية، وتخضع لشروط تجانس الوجود السيميائي واستقلاليته بحيث لا يكون ثمة فرق بين "الآثار الطبيعية" و"الآثار النفسية".

لقد سبق وأشرنا، بخصوص السينما، إلى أنّ الإدراك الحسي لحركات البقع المضيئة وتحويراتها على الشاشة، تناظر إدراك الحركة والضوء في العالم الطبيعي. إنّ لخصائص الضوء المادية ـــ ضمن تصوّرٍ واقعي ساذج بعض الشيء ـــ قيمة توضيحيّة فيما يتعلّق بتفسير الصورة السينمائية. لكنّ هذا التناظر بين النوعين من الإدراك الحسِّي لا يتم بالضرورة على حساب القوام السيميائي لما يجري فعلاً على الشاشة السينمائية. وبالفعل، بدلاً من إحالة دلالة الحركة والضوء على الشاشة السينمائية إلى إدراكهما الحسِّي في العالم الطبيعي، يمكننا بالطريقة نفسها أن نعد أن هذا الإدراك الحسِّي مشكّل سيميائياً وأنّه لا يتم تحديد آثار الضوء وحركاته في الإدراك المسمى إدراكاً "طبيعياً" وعلى الشاشة السينمائية إلاّ بسبب الأشكال السيميائية الصغرى التي يرسمها الفعل الإدراكي

[38] – نذكر مع ذلك أننا لا نشير هنا إلى "مادة " matière التعبير. بالفعل، إنّ مستوى تعبير التشكيل الذي يهمنا هنا لا يختلط مع مادة الحامل (أي مع اللوحة والألوان، أو الشريط السينمائي والآثار الكيماوية، أو الورق والكتابة).

الحسِّي: نلاحظ أن ظهور بوارق ضوئية متقاربة بشكل كاف في الزمن والمكان يفسَّر كتنقلٍ لمصدرٍ ضوئي ويتم جعله خاصيّة من خصائص الإدراك الحسِّي، لكن يحق لنا الافتراض أيضاً أنه تم استدعاء تمثيل سيميائي لعملية انتقال المصدر الضوئي من أجل تفسير تتابع البوارق كدربٍ وحركة.

إنَّ الفكرة التي تفيد بأنَّ الإدراك الحسِّي قد شُكِّل سيميائياً [بدلاً من أن يكون الإدراك الحسِّي هو الذي ينظم الأشكال السيميائية بكيفية وحدانية الخط] ليست فكرة جديدة لأننا نجدها إلى حد ما عند "ميرلوبونتي". إنها ترغمنا خاصة على التسليم بوجود نمط من الوحدات المنفصلة غير الطبيعية وغير النفسية التي قد تنظم الإدراك الحسِّي للحركة في العالم الطبيعي كما تنظمه على شاشة السينما، إضافة إلى أنها تنظم قراءة هذه الحركة حتى في نصٍ كلامي. لعلَّ هذه الحوادث تكون سيميائية مثل التركيب الطوبولوجي[39] وحتى البرامج السردية والمسارات التصويرية التي تعتري أثر الحركة.

دلالة اللا ـ لغات

من جهة أخرى، يجب التساؤل عمَّا إذا كان للإدراك الحسِّي معنى وعن مصدر هذا المعنى. لقد طُرِح هذا السؤال منذ زمنٍ بعيدٍ في بعض السيمياءات التي كان "يلمسليف" يصنفها من بين "اللالغات". كذا هو حال السيمياء الموسيقية مثلاً التي تبدو أحادية السطح ذات مدلولات فائضة[40] connotatifs وحسب، إما بأسلوبٍ متلاشٍ لا يدركه العقل لآثار معنى فردية، وإما بأسلوب مُصمت ومقولب لنتاجات موسيقية مبتذلة [مثل الطقاطيق]. يعني هذا أنَّ دلالة هذه اللغات لا يمكن أن تنجم [لو استثنينا الدلالات الفائضة] إلاّ انطلاقاً من الإدراك الحسِّي. فالدلالة لا تنبثق من علاقة كلاسيكية الأسلوب بين مستوى التعبير ومستوى المضمون، بل في بادئ الأمر، من خلال سيرورة processus تسمح بالعبور من إحساسٍ رنَّان إلى إدراكٍ حسيٍّ موسيقي، ومن ثم إلى تأويلٍ موسيقي. وبتعبير آخر، يُسفر المسار التوليدي للتعبير في

---

[39] – إن الطوبولوجيا (الهندسة اللاكميّة) هي فرع من الرياضيات يعنى بدراسة موقع الشيء الهندسي بالنسبة إلى الأشياء الأخرى لا بالنسبة لشكله أو حجمه، إنها دراسةٌ للخصائص الهندسية التي لا تتأثر بتغيُّر الحجم أو الشكل. (المترجم).

[40] – إنَّ "فيض المعنى" ـــ في اللسانيات الحديثة ـــ هو كل المعاني التي تفيض عن المعنى الأصلي الذي وضعت له الألفاظ اصطلاحاً. (المترجم).

حالة اللا لغات عن فعل إبلاغي [كالتأويل الموسيقي على سبيل المثال] ومعنى هذا المسار ليس سوى المعنى الذي يتحقق في هذا الفعل. إنَّ الفعل المصيَّغ والمسرود والذي وصفت مظاهر سيره كحدث والمنتشر في الفضاء ... الخ، هو فعل الإبلاغ نفسه لا فعل المضامين المبلَّغة المرتبطة بالتعابير[41] كما جرت العادة.

لكن ماذا لو نظرنا إلى اللغات وكأنَّها لا لغات ؟ إن ذلك سيمنح الممارسة اللفظيَّة مكانة مرجَّحة: لعلنا نفهم بهذا الشكل كيفية تأثير الخطابات الحسِّية على الإدراك الحسِّي. لكن ذلك يعني أن نعتمد إجمالاً بالنسبة إلى مستوى التعبير المبدأ نفسه والطريقة نفسها التي اعتمدت منذ ثلاثين سنة تقريباً. أي أن نعتمد إجمالاً مساراً توليدياً للتعبير، مستقلاً عن مستوى المضمون بمعناه الاعتيادي، وأن نتساءل عن المعنى الذي يحققه في عمليات الإبلاغ الخاصة.

إذ ليس من المؤكد أن يكون الارتباط مع المضامين هو الذي يرشدنا في التحليل التشكيلي للصورة مثلاً. فالأنظمة شبه الرمزية التي نقيمها بين الأصناف بمجانسة حقل التحليل، تخفي غالباً المنحى الفعلي الذي قادنا إلى النتيجة: كثيرٌ من التحليلات المورفولوجية ترشدها بالفعل إيقاعات التعبير نفسه وسرعته الإيقاعية وظواهر شبه مادية تقوم على إدراك الصورة.

في الواقع، إنَّ التحدث عن الإيقاع وعن السرعة الإيقاعية يعني الإشارة إلى تصييغات أو نمذجات تمنح معنىً لإدراك مستوى التعبير.

وحتى لو نظرنا للأمر على المستوى المادي، فإنَّنا سنرى بأنَّ مستوى المضمون يتمفصل مع إدراك مستوى التعبير. لكن الأمر يتعلق حينئذٍ بمضمونٍ تم توظيفه بشكل ضعيف للغاية غير تصويري وغير سردي، على غرار العوامل الايضاحيَّة[42] التي تنبثق في نظرية الكوارث بشكل تحويرات مورفولوجية للأساس المادي، وبشكل مستقل عن أيِّ توظيف دلالي أو فاعلي.

---

[41] - انظر بخصوص هذا الموضوع إلى أبحاث "تاراستي" E. Tarasti وخاصة السيمياء الموسيقية Sémiotique musicale، إضافة إلى القسم الأول من أطروحة "كاستيلانا" M. Castellana "بين الخيالي والرمزي..." Entre imaginaire et symbolique "

[42] - اقتبسنا هذا المفهوم من ج. بوتيتو (راجع: Un mémorialiste du visible; la quête du réel chez Proust) وهو يفيد في تحديد آثار من القوى الفاعلة صعبة الإدراك، باعتبار أنها لا تقع على عاتق ممثلين بالمعنى المألوف للكلمة، وإنما على عاتق التحويرات المرئية للفضاء، بالإضافة إلى أن العامل السيميائي يفترض تصييغاً ومسانيد حقيقية تم تخطيطها schématisés ووصف سيرها الزمني كأحداث aspectualisés كي

في الواقع، حتى في حالة الموسيقى، تختلف طبيعة ما يتشكّل في فعل الإبلاغ عن طبيعة الإدراك الحسِّي السمعي. فمن جهة، وكما وضَّح "بروست" في أغلب الأحيان، يتم تحريض الأنظمة الحسِّية منذ المراحل الأولى لمسار لا يخص الحالة السمعيّة على الإطلاق(إحساس/انطباع/تصوُّر/سرد/دلالة/فهم)[43]. ومن جهة ثانية، فإنَّ هذا المسار ذاته يخضع لقانونه الخاص بشكل مستقل عمَّا تسمعه الذات. الأمر يتعلَّق إذاً ببناء إبلاغي يستثمر فعاليّة الإدراك الحسِّي لكنه يكون مستقلاً عنها. إنَّ النبض والإيقاع والسرعة الإيقاعية هي نتائج هذا البناء، وهي تحدِّد في المسار التوليدي للتعبير أمكنة إرساء ــ سبق وحدَّدناها كشكلٍ من أشكال المعيار القيمي ــ لمضامين ستوظف فيها لاحقاً.

العالم المرئي

نود الآن تطبيق هذا النوع من البراهين على سيمياء الضوء.

بالفعل، يمكننا القول: إنَّ المشاهد يدرك الضوء في الصورة إدراكاً مباشراً، وإنَّ قوام هذا الضوء يختلف بشكل عميق عن قوام الضوء في الخطاب الشعري أوْ الروائي. لكن قول ذلك يعني عدم المبالاة بالنشاط السيميائي الملازم للإدراك الحسِّي، بما فيه الإدراك الطبيعي، ولاسيَّما أنَّ الضوء في العالمِ الطبيعي، بصفته حضوراً كثيفاً prégance، ليس إلاَّ طاقة شديدة، قلَّت أوكثُرت، تُحدث إثارة كثيفةٍ لأطراف الأعصاب البصرية، بما أنَّ الضوء لا يساهم في بناء أيِّ شكلٍ دال. وبالتالي فهو لا يُحدث سوى صورة انبهار، أي حالة حديَّة للشكل تتلاشى معها الأشكال والقيم والمواقع الفاعلية.

باختصار، إذا كان الضوء مرئياً، فلأنه يتشكّل سيميائياً ويتحلَّى بحدٍّ أدنى من تمفصلات المضمون، ولأن إدراكنا له يتم تحت رقابة هذا التشكّل. إنَّ الضوء من وجهة النظر هذه، يُعدُّ فضاءً ومادَّةً وتناقضات لونية وآثار سطحية ...الخ. لذا فإنَّ حالات الضوء الدالَّة، تستحيل إلى تمفصلات ثابتة ومشتركة مهما كان طبيعة الشكل والصورة أو النص.

تشكِّل بعداً سردياً. من الواضح أن العوامل التي تدعى بالعوامل "الإيضاعية" تنجم عن مادة المضمون لا عن شكله.

43 – انظر بهذا الخصوص مقالة ج. فونتاني "المسار المعرفي: من الإحساس إلى الفهم"

إنَّ المسألة التي تواجه سيمياء الضوء تكمن إجمالاً في تحديد إمكانية تحلّي تشكيلة الضوء بحدٍّ أدنى من مستوى المضمون، بشكل مستقل عن الاستثمار الدلالي والتصويري أو السردي للضوء في الخطابات المادية، لفظيَّة كانت أم غير لفظيَّة، وماهية هذا المستوى من المضمون وتمفصلاته.

يحدِّد العرف ثلاث خصائص للضوء: البريق واللون والإشباع. أمَّا نظريات الإدراك الحسِّي المعاصرة فهي تحدِّد ثلاث خواص بارزة له: الانتشار وشدَّة المصدر واللون. إنَّ "البريق" هو شدّة مرتبطة بمصدر الضوء، يمكن تأويلها كتوجيه تدريجي، يقوم على صراعٍ رئيسي بين الظلمة والنور ويؤدي هذا الطرح إلى انبثاق المرئي. وينجم "اللون" عن ردَّة فعل نوعية يقوم بها المرأى المضاء الذي يصح تأويله أيضاً كقيمة صيغية (محوَّلة نوعياً) لـ"مقاومة" الهدف و"ردَّة فعله" على فعل المصدر. إنَّ الإشباع هو تبديل متدرِّج للون ـ نسبة خليط اللون الأبيض ـ يمكن تأويله كقيمة صيغية تقوم على الصراع الثانوي بين "اللون" و"غياب اللون".

عندما نلحق الخصائص النفسيّة للعالم الضوئي بالتحديد الفيزيائي للضوء (بمفردات الطاقة) فإنَّنا سنضطر لإعادة تشكيلها بمنزلة تصييغات داخل فضاء، يتّصف في كل مرَّة بصراع بين محددتين. هذه الصياغة التي ما تزال حدسيّة تدعونا ألاّ نحمل على محمل الجد الميزة الواضحة، أو بالأحرى التي لا يمكن تحديدها، لهذه الخصائص: إنها تتيح تخمين تمفصلات من نوع سيميائي تنبثق من إدراك تعديلات الطاقة، لكنها ليست تمفصلات فيزيائية ولا نفسيّة. إنَّ السيمياء البصرية لا تقتصر على سيمياء الصور إلاَّ لأنها، بطريقة ما، "ما قبل غاليلية"، أي أنها تهتم كثيراً بما تراه الذات بشكل مادي، وصحيح أنَّ مسألة الضوء لا تثار في الخطاب الكلامي بهذا الشكل[44]، إلاّ أنه يمكننا بالمقابل أن نعتبر بأن موضوع سيمياء المرئي هو الضوء بعينه، وخصائصه وتفاعلاته مع محيطه وآثاره على ذوات محتملة تتمثله. إنَّ النظرية السيميائية للضوء لا يمكن أن تتطور إلاَّ إذا أكَّدت على استقلالية موضوعها إزاء الرؤية وإزاء العالم الطبيعي.

---

[44] – باحثون مقرَّبون من غريماس في السبعينيات، مثل ج. م . فلوش J.M.Floch، وف. تورلمان F.Thürlemann و م. حمَّاد M.Hammad ينتمون إلى نفس الحركة التي تفصل تحليل الصورة عن البعد الأيقوني الذي يمكن التعبير عنه لغوياً قاموا بتحليلات تشكيلية تتعلّق بالصور بقدر قيامهم بتحليلات نصيّة. لكنّ النزعة الحالية تؤكّد خصوصية المرئي والصورة، حتى ولو أنها لا تؤسّس دائماً على الإدراك الحسِّي المرئي.

لا يتولّد الشكل السيميائي للضوء إذاً مما تراه ذات ممكنة بشكلٍ فعلـيّ، ولا من خصائص العالم الطبيعي، بل إنّه يظهر كبناء (موضوعي بطريقة ما) تتيح أصنافه التكوينية وصف آثار المعنى الناشئة عن التفاعلات (الإشارية والصيغية والعاطفية... الخ) بين النشاط الإدراكي ــ الإبلاغي للذات وتبدُّل الطاقة.

ومن جهة أخرى، فإنَّ قسماً كبيراً من تاريخ نظريـات الضـوء، يجسّـد[45] صراعاً بين تيّارين، يرجع أحدهما لأرسطو، ويقول إنَّ الضوء الأبـيض هـو ضوءٌ متجانس، وإنَّ اللون ينشأ عن تحوير لهذا التجانس. أمّـا التيـار الآخـر فيبرز عند "غريمالدي" وغيره، ويقول أتباع هذا التيار إنَّ الضوء غير متجـانس وإنه يتحلل إلى ألوانٍ متجانسة.

إنَّ الممثّلين الرئيسين لهذين التيارين هما غوته بالنسبة للتيّار الأول، ونيوتن بالنسبة للثاني. إنَّ "فلسفة الطبيعة" الألمانية (أمثال شيلنغ وهيغل وشـوبنهاور) والفلسفة الظواهرية، تتبنّى التيّار الأول. أما التيار الآخر فتتبناه الفيزياء الحديثة والمعاصرة. إنَّ اللون بالنسبة للبعض، هو بديل لعلاقة معقدة (الظل + النور):

"*إن اللون هو فقط الصورة الناشئة، عندما يرى بطريقة متجانسة، المرئـي بذاته (الضوء) واللامرئي لذاته (اللاضوء والظلمات)*"[46].

معنى هذا أنَّ الضوء يظهر عند أطراف الظل، أي عند الحد الذي يحدث فيه مزيجٌ دينامي بين الضوء والعتمة.

فيما يخصّ البعض الآخر، فإنَّ "*ضوء الشمس يتألف مـن أشـعة مختلفـة الانكسار*"[47]، وعلى هذا الأساس فإنَّ "*كل الألوان تحتمل حـدود الظـل دون تشويه، أي أنَّ الأسباب التي تجعل الألوان مختلفة عن بعضها البعض، ليسـت التخوم المختلفة للظلال التي تعدّل الضوء تعديلاً متبايناً، كما اعتقد الفلاسفة حتى الآن*"[48].

على الرغم من الخلافات العميقة بين هذين التيّارين، فإنّهما يعترفان، كمـا سنرى ذلك، بآثار المعنى الرئيسية التي تخص تشكيلة الضوء. إنَّ أتباع غوتـه

---

[45] - انظر بهذا الصدد كتاب موريس ايلي *Lumière, couleurs* - Maurice Elie *et nature* الذي يؤيد وجهة نظر فلاسفة الطبيعة ويعرض الصراع بين غوته وأتباعه من جهة، ونيوتن من جهة أخرى.

[46] - شيلينغ، *Aphorismes pour introduire la philosophie de la nature*، ص 51.

[47] - Newton ،*Traité d'optique* الفرضية الثانية من الجزء الأول.

[48] - المرجع السابق، الفرضية الأولى، القسم الثاني، الجزء الأول.

هم أكثر تأثراً باللون وبالمادَّة، ويتصوَّرون الضوء كمبدأ للتشتيت والانتشار. ويركز أتباع نيوتن على البريق والإضاءة، ويتصوَّرون الضوء كأساس للتحرُّك الإشعاعي. هذا الخلاف يمكن اعتباره خلافاً في وجهات النظر حول التشكيلة نفسها. فإحدى وجهتي النظر تقوم على مقاربة فيزيائية وموضوعيَّة، وتقوم الأخرى على مقاربة ظواهرية وذاتية. مما يقودنا إلى الافتراض أنَّ البريق والإضاءة من جهة، واللون والمادَّة من جهة أخرى، تنتمي إلى مجموعتين فرعيَّتين للتشكيلة، متعارضتين كضدّين ويمكن أن تضطلع بهما وجهتا نظر متنافيتان.

الآثار الدلالية لتشكيلة الضوء

من جهة مستوى التعبير، تشتمل مادة الضوء على القليل من المعلومات. فالعالم الطبيعي كالح ومظلم، تعتريه طاقات تتغيَّر تردداتها إلى ما لا نهاية. لكن الطاقة الواقعة بين 4،. هرتز و8،. هرتز، تتفاعل مع نظام الرؤية البشري، وهذا التفاعل يكوِّن العالم المرئي.

إنَّ الخصائص المادية للضوء (البريق واللون والإشباع) لا تصفَّى وتصبح أصنافاً تنتمي إلى مستوى المضمون وبالتالي لا تصبح سيميائية إلا في فعل الإبلاغ الذي يبنيها، طبقاً للمبدأ الذي اعتمدناه كفرضيَّة لهذا البحث. يبنى مقام هذا الإبلاغ الذي يمرُّ بكل تبدُّلات المسار الابستمولوجي منذ الإحساس البدائي حتى الدلالة بذاتها، في الوقت الذي تبنى فيه التشكيلة التي نود عرضها. وهو في النهاية[49]، يؤشِّر ويوجِّه الضوء والعالم المرئي في آخر المسار. فيظهر حينئذ بعدٌ آخر للعالم المرئي، وهو البعد المكاني الذي يمكن عدَّه الأساس الذي تسمح خصائص الضوء بتمفصله، ما إن يتم تأسيس الوجود السيميائي الذي يزوِّد الطاقة في النهاية إلى حدٍّ ما بمستوى المضمون. إنَّ تشكيلة الضوء الذي يمفصل فضاءً تعتريه الطاقات ستؤدي إلى نشأة سيمياء المرئي.

ويُظهر تحليلنا لعدَّة خطابات حسيَّة ولنظريّات الضوء المختلفة أربعة آثار رئيسيَّة للمعنى تشكل الرسم التخطيطي الحدسي الأوليّ لتشكيلة الضوء:

---

[49] – أو في البداية، فاختيار أحد الحلّين يتعلّق باعتماد وجهة نظر توليدية أو تفسيريّة hémeneutique.

1 –آثار البريق التي يبدو أنها تحدِّد مكثِّفات من الطاقة. 2– آثار الإضاءة التي تحدِّد في الفضاء أساليب تحرُّك وحالات مزاوجة بين مصدر/ هدف. 3– آثار لونيَّة مرتبطة ببقع ضوئيّة واضحة ومحدَّدة، وهي تحدِّد المواقع إلى حدٍّ ما. 4– آثار احتلال وتوزيع ماديّة.

وفي إطار مقاربة أولى لتشكيلة الضوء سنبدأ إذاً بتمييز أربعة آثار له: آثار البريق وآثار الإضاءة والآثار اللونيَّة والآثار الماديّة. وينتج عن انبثاقها في الفضاء التوتري:

1– ظهور عوامل إيضاعية تقوم بترجمة فوارق الكمون التوتري بمفردات طوبولوجيّة.

2 – ظهور المعيار القيمي الذي يقوم بترجمة التعديلات الكميّة والنوعيّة للشدّة.

البريق

لن نخلط بين أثر المصدر (الذي يشكِّل جزءاً من الإضاءة ولا يمكن تصوره من دون وجود هدف)، وأثر البريق الذي يكتفي نوعاً ما بذاته ويستطيع التأثير على بقعة من الحقل المرئي، أو على الحقل بأكمله (تخطر في بالنا على سبيل المثال لوحات "تورنر" الفنيّة) كما يمكنه التأثير على نقطة معزولة من الحقل. ولكن مهما كان مدى امتداد البريق فإنَّه يتميَّز دائماً بتكثيف في الطاقة[50]، وهذا التكثيف يستحيل إلى نقطة. إذا كان النطاق الساطع بقعة كاملة، فإنَّه سينتظم، بوصفه بريقاً، جول مركز يصل فيه البريق إلى حد أقصى يكون فيه محاطاً بأطراف يتضاءل فيها. إنَّ الصنف الذي يكتنف هذا الأثر هو صنف الشدّة وهي في حالتها الموضعية. إضافة لذلك، فإنَّ صيرورة البريق لا تتألف إلاَّ من الظهور والاختفاء في فضاء صورة ثابتة (بين المركز وأطراف النطاق الساطع)، أو خلال الزمن الذي يفصل ويربط صوراً أو مجالات متعدِّدة.

---

[50] – كل فلاسفة الطبيعة ــ وعلى الأخص شيلينغ ــ يلفتون الانتباه إلى أن البريق يزداد قوَّة كلما تزامن مع تكثيفٍ عالٍ للمادة وبالتالي فإنَّ الصنف الدلالي التحتي هو دائماً صنف التكثيف، كيفما تم استغلاله. وهو يتعارض بذلك مع التمدُّد في فضاء الانتشار.

وباستخدام مفردات الطوبولوجيا التفاعلية نقول: إنَّ البريق عاملٌ إيضاعي محدود الصيرورة، في الأسفل والأعلى، وتمثله كارثة التفرُّع المسمَّاة بكارثة "الطيَّة" pli حيث يظهر العامل ويختفي كلما عبر طرف الطيّة[51].

الإضاءة

على الرغم من أننا تعوَّدنا ــ خاصة في مجال تحليل الصورة ــ أن نقصر مسألة الضوء إلى مسألة الإضاءة، فإنَّ الإضاءة ليست في الواقع إلاّ بُعداً من أبعاد الضوء يجعل منه علاقة معيَّنة بين مصدر source وهدف cible تتحكم بها شدَّة المصدر، وتقوم على الخصائص الإشعاعية للفضاء كما تنجم عنها جميع مفاهيم الظل والنور والإشعاع والعقبة والمصدر والبقعة الضوئية.

إن الصنف الأول الذي يعتري الإضاءة هو الشدَّة المفعَّلة في محور المرأى visée. والصنف الثاني، أي المصدر والهدف، ينتج عن المرأى بذاته. تقوم الإضاءة إجمالاً على التمثيل الإشعاعي لفضاء تنتشر فيه الشدة بين مصدر يبث وهدف يتلقى. يحرر العامل ــ المصدر في طور البث، شيئاً يمتصُّه العامل ــ الهدف في طور التلقي. ما إن نعتبر الضوء المصدر كعامل حقيقي ــ كل ما سيأتي لاحقاً يدعونا لذلك ــ فإنَّنا سنضطر لوصف السيرورة بالطريقة الآتية:

1- ينشق العامل الايضاعي الأولي protoactant positionnel إلى عاملين [مصدر/هدف]، يقوم العامل الأول فيهما بطرد الآخر 2- يقبض الهدف على عامل الإشعاع ويصبح بالتالي بقعة ضوئية. يمكن لهذه السيرورة من ناحية أخرى أن تتولَّد عن البريق، فهناك حيث لا يوجد سوى عامل وحيد متظاهر ومتخفٍ، تقوم العملية الأولى بشطره إلى عاملين [مصدر/هدف] وتُظهر فيه العملية الثانية عاملاً ثالثاً [إشعاع/هدف]. إنَّ التأويل بمفردات

---

[51] - راجع: R.Thom "نظرية دينامية للتكوُّن الشكلي" Une théorie dynamique de la morphogenèse. لقد أظهر بوتيتو أن هذه الكارثة تتيح تخطيط التقابل المتعلق بالحرمان. راجع: "نظرية الكوارث والبنى السيميائية السردية".
Théories des catastrophes et structures sémio-narratives

"الطرد" و"الامتصاص"[52] يتطلب عندئذٍ تمثيلاً طوبولوجياً ذا ثلاثة أبعاد، ويتَّخذ شكل كارثة تسمّى كارثة "الفراشة"[53].

اللـون

إنَّ الألوان بالمقابل لا تتعلَّق على الإطلاق بشدَّة المصدر الضوئي، كما أنــه ليس هناك من وجودٍ للمصدر وللهدف في التلوينية، بل فقط للمواقع. في هــذه الحالة تكون الشدَّة نوعاً ما ضمن الشيء أو المكان: ويمكننا عندئذ تفسير الألوان الفاقعة أو الفاترة، المشبعة أو غيرِ المشبعة بأنَّها تغيُّرات فِي الشـدَّة الضـــوئية الخاصة بالمواقع، هذه التغيُّرات تولِّد الألوان من جهة، وتَولِّد القيم ــ بـــالمعنى التصويري pictural للكلمة ــ من جهة أخرى.

ومجمل القول إنَّ كل ما يعيِّن مكان الضوء ويحدِّد موقعه في مجال متباين، يولِّد لوناً أو يصطفيه[54]. والفرضيات السيميائية نوعان: يُفترَض من جهة تنافر فضاء التشتيت diffusion، ويفترض من جهةٍ أخرى وجود حالة فصل عن مصادر ثانوية. يفسَّر تحديد مكان الألوان في فضاء التوتر الضوئي الذي نسعى لمفُصلته كنتيجة لتعديل الطاقة في فضاء غير متجانس، تشغله المادة، متــراكم بالعقبات ومقسَّم إلى مواقع. إن التشكيلة الفرعية للون تقوم إذاً على العبور مـــن الكلّي إلى المحلّي، وهي مرفقة بتصبيغ موزَّع على الأمكنة كما أنها تؤدي إلى

---

[52] – يستغل تانيزاكي بالأخص سيرورة " الإبعاد " و " الامتصاص". فهو يقابل بين "عدم ــ الامتصاص" (أيِ "الارتداد ــ الإبعاد"rebond-expulsion عن المواد اللامعة) و"امتصاص" المواد الكامدة.

[53] – انظر R.Thom ، "Sémiotique et théorie des catastrophes".

إن الفراشة تسمح بعرض الإضاءة وإحداثها انطلاقاً من البريق. ويلفت ج. بوتيتو الانتباه إلى أن هذه الكارثة تتيح إمكانية إظهار عامل بحضور عاملٍ آخر ("تكوين y انطلاقاً من o بوجودx" وتكوين "x بوجود y"). بوجود الهدف، يُبعد البريق إشعاعاً ويتشكَّل كمصدر؛ وبوجود المصدر يجتاز إشعاعاً ويتشكَّل كهدف.

[54] – هذا التعبير الذي يسقط التنافر على الفضاء الأساسي، يجنِّبنا الاختيار بين التصوُّر الغوتي (الضوء الأبيض المتجانس ضد الألوان غير المتجانسة) والتصوُّر النيوتوني (الضوء الأبيض المتنافر ضد الألوان المتجانسة)، في الوقت الذي يحتفظ بالصنف الدلالي التحتي (التجانس / عدم التجانس).

انقطاع سويّات الطاقة وهبوطها. وبناء على ذلك فإنّ العبور من التشكيلة الكلية للضوء إلى التشكيلة الفرعية يتم من خلال إعتاقات داخلية.

ينتج اللون من منظور العوامل الإيضاعية عن التحويل الآتي: إن المساحة التي تؤدي دور الهدف تمتصُّ الشدَّة الضوئيَّة نوعاً ما، وتحوِّلها إلى لون. معنى ذلك أن عاملاً آخر ينبثق من الترتيب dispositif لأنَّ الهدف يختفي عندئذٍ كهدف ويدع مكاناً لبقعة ملوَّنة، من الممكن أن تؤدي دور مصدر ثانوي. وتحتفظ الألوان ببعض السمات التي تقرِّبها من الشدَّة الضوئيّة [فيقال إنها "فاقعة" أو "فاترة"، "مشبعة" أو "غير مشبعة"]، لكن هذه السمات لم تعد تميِّز صيغ تحوُّل الموضوع بين مصدر وهدف، لأنها أصبحت محدِّدة للموقع نفسه الذي نسخت فيه.

كل شيء يحدث فيما يبدو وكأنَّ المصدر الضوئي يرتئي منطقة معينة من الفضاء، فيؤدي إلى فصم عامل أولي إلى عاملين آخرين: أحدهما، وهو الهدف، يكتفي بتحريض الشدة الضوئية له، والعامل الآخر [الموقع اللوني] يحوِّل الشدَّة الضوئية إلى خاصيّة من خصائصه. بناءً على ذلك فإنّه يمكننا نسيان أثر الهدف ـ إذ يختفي العالم المناظر له ـ باعتبار أنه يمكننا إدراك لون الموقع دون الأخذ بالحسبان الإضاءة التي تستهدفه[55]. لا تناظر هذه الحالة، مع بعد الفوارق، الصراع بين ذاتين تتنازعان على موضوع ذي قيمة فقط، بل تناظر الصراع بين ذاتين تتنازعان أيضاً على القيمة والمعنى الممنوحين لهذا الموضوع: أحدهما يريد دمجه كإشعاع، لكي يتحقق كهدف، والآخر يريد دمجه كلون لكي يتحقق كموقع.

يمكن لهذه الرؤى أن تبدو مربكة بعض الشيء، لكنها ستكون ذات مردودٍ لا يستهان به عندما سنعرض تغيُّرات التوازن بين حالات الضوء المختلفة في الخطابات المادية. إننا نرى بوضوح هنا، بشكل كامن على الأقل، أن فعل الإضاءة وفعل اللون هما في حالة تنافس، لأنَّ العامل الهدف لا يموت إلاَّ عندما يقوم الموقع بامتصاص الضوء، وأنَّ الموقع اللوني لا يمكن أن يتفعّل إذا فرض الهدف بريقه فمنع هذا الامتصاص. إن صنف الإشباع يسمح بعرض جزئي لهذا الصراع. والهدف الذي يكثِّف أقصى قدرٍ من الشدَّة فيعكسها للخارج، يمحو

---

55 - بالنسبة لأتباع غوته، ينبغي تصوُّر وجود مقدارٍ معيّن من الظل، وبالتالي إبطال الإضاءة.

تقريباً لون الموقع (ويحرمه من موضـوعه). وبـالعكس لا بـد وأنّ التلـوين الأقصى لأحد المواقع يمتص كل الشدَّة ويلغي أثر الإضاءة[56].

إنَّ التأويل الطوبولوجي لهذه السيرورة يقوم على فضاء تحكُّمٍ ذي أربعـة أبعاد، كل بعد من هذه الأبعاد يقابل عاملاً من العوامل التالية: المصدر والهدف والموقع والإشعاع الضوئي. يُظهر المصدر، بواسطة الإشـعاع الـذي يقـوم بإبعاده، عاملين يتنازعان هذا الموضوع. ويناظر هذا الترتيب الكارثـة التـي يطلق عليها R. Thom اسم "السرَّة المكافئة" ombilic parabolique.

على عكس الإضاءة التي توجه أشعة فضاء متجانسٍ وتشير إلى معطياتـه الزمانية والمكانية، فإنّ اللون يعتبر المجال وكأنّه مجموعٌ من الأمكنة والمواقع التي تنشر شدَّات ضوئية متغيِّرة ونوعية: لذلك يمكن استخدام اللون في بعـض الحالات لتحديد مكان الأشياء على سطوح عميقة مختلفة. ففي لوحـة تـورنر Turner كما في بعض صور الفيديو، لا يمكن تحديد الحضـور المحتمـل للأشياء إلاَّ بقدر ما تشير إليه الفوارق اللونية وتفترض وجوده. لكن تورلمـان F.Thürlemann بيَّن أيضاً أنه في المناظر الفلمندية[57] للقـرن السـابع عشر، لم تكن تُستخدم الفوارق اللونية لتسهيل القراءة التصويرية للأشياء، بـل لتحديد موقعها على عدَّة سطوح عميقة. في هذه الحالة، فإنّ التصبيغ المـوزَّع والتصبيغ المتنافر لا يخصَّان انشغال الأمكنة، بل المنظور، وعندها يدخل توزيع التصبيغات في علاقة شبه رسمية مع درجات الابتعاد عن المُشاهد.

هذه الأمثلة تبيِّن أنه يمكننا تحديد استخدام التلوينية انطلاقاً من تعريفٍ عـامٍ لها [أي: تنافر وتصبيغ موزَّع وهبوط وإعتاق داخلي]: يمكن للـون أن يحـدِّد مكان الأشياء بقدر ما يمكنه تحديد ترتيبها في العمق. لكن في الحالة الأخيـرة هذه، وخلافاً للعمق المتجانس والمتواصل الذي يدعى "المنظور"، فـإنّ العمـق الذي تم الحصول عليه يحتفظ بسمات التلوين وهو عامل تنافرٍ وتقطيع.

---

[56] – كل ذلك طبعاً من وجهة نظر سيميائية تعبِّر عن نفسها في الخطاب.

[57] – "سلَّم الألوان في المنظر الفلمندي للقرن السابع عشر" *Actes sémiotiques*، Bulletin، n°4/6، Paris، CNRS، 1978.

المادة

أما فيما يتعلّق بالضوء ــ المادّة، فينبغي فهمه بوصفه شكلاً من أشكال انشغال الفضاء، يجعله الضوء مرئياً . إذ إنّ الضوء هو الذي يدلنا على حضور الغبار والحجوم والسطوح والأنسجة في فضاء، يعدُّ حدسيّاً كحاوٍ يشغله محتوى يكشف الضوء عنه.

إنّ الضوء ــ المادّة يشترك مع التلوينية في أنّ كليهما يحدّدان المكان بالعرقلة، وبالتالي بالتمثيل المتباين للفضاء. ضمن هذا الفهم، يمكن استغلاله أيضاً لتحديد أمكنة في فضاء المرئي، أو بالأحرى لإحداث آثار عمق: فتراكب الأحجام وتغطية الأشكال الماديّة لأشكال ماديّة أخرى، يشكّلان بالفعل طريقة أخرى لتحديد الأشياء والأمكنة بالنسبة للمشاهد.

لكنّ الضوء يشترك أيضاً مع الإضاءة ومع العلاقات القائمة بين المصدر والهدف بحدٍّ معيّن من الانسجام: الضوء المتجسِّد الذي أصبح غباراً أو حجماً أو سطحاً أو خطّاً، يميِّز أمكنة دون أن يعيِّن مواقعاً. يظهر اللون كخاصيّة لكل موقع، وتظهر الإضاءة كخاصيَّة كلّية، في حين يبدو الضوء المتجسِّد مادياً كخاصيّة للتفاعل بين الكلّي والجزئي. وهكذا فإنّ آثار الأحجام وملمس اللوحة[58] Texture (الأملس والحبيبي على سبيل المثال) والنتوءات والخطوط، تتعلق بالتوجيه الإشعاعي الشامل الذي تفرضه الإضاءة: يكفي أن نعدّل اتجاه الإشعاع بعض الشيء كي تتعدل الأحجام والخطوط والسطوح وتتنقل وتظهر وتختفي.

إنّ فلاسفة الطبيعة، ودون التوصل لتصوُّرٍ موحد للمادة/الطاقة، اقتربوا مع ذلك من هذا التصوُّر بالمفردات التالية :

"تبيِّن لعبة شفافية الأجسام وعتامتها الصراع بين قوة الضوء المذيبة، وقوة المادة اللاحمة. وتظهر مفردات هذا الصراع في درجات شفافيّة الأجسام أو عتامتها، وهي درجات لا يمكنها أبداً أن تكون كاملة"[59].

ينشأ الاضطراب في المجال الأساسي بالنتيجة من التوتر بين قوى لاحمة وقوى مشتِّتة. معنى ذلك أنّ الآثار الماديّة للتشكيلة تتعلق بحالات الضوء الديناميّة في فضاء التوتر الذي ينتشر فيه. إن هذا التصوُّر للصراع بين قوّتين

---

[58]– التأثيرات البارزة التي تتركها خامة التصوير. (المترجم).

[59] – شيلينغ، *Von der Wetseele*، ذكره موريس ايلي Maurice Ellie، ص 107.

لا يفترض فحسب وجود مبدأ جدلي في صميم تشكُّل المعنى، بل يؤكِّد أيضاً صحة الفرضية القائلة إنَّ حالات الضوء المختلفة تتعارض في خضم التشكيلة.

إضافة لذلك، فإنَّ ما يظهر مع أثر المادة (على شكل ذات كاشفة، خارقة، صانعة...الخ) هو الإشعاع ذاته الذي لا يصبح ملحوظاً كإشعاع فحسب، بل يتحوّل كموضوعٍ ليصبح ذاتاً. وقد تملّص العامل الذي يبعده المصدر عن بئر كمونه، فلم يعد يتعرض لجذب عامل الهدف. إننا نجد أنفسنا إذاً في طور توتّر بين حالتي الانبعاث والتلقي، يتحلى فيها العامل المُبعد بصيرورة ذاتية يمكن لتطورها أن يعرقل عملية القبض التي يقوم بها الهدف. إذا كانت كثافة المادة عالية للغاية، فإنَّ الهدف لن يُضاء، بل سيتم ظهور هدف وسيط آخر.

هذا يعني الإقرار بأنَّ المساحة المرتآة تشهد أسلوبينَ مختلفين من أساليب حالات الوجود: طالما أنَّ هدفاً معيناً لم يقبض على العامل المُبعد، فإنَّ المساحة التي تم عبورها تعدُّ مادة، وآثار هذه المادة ليست سوى التجلّي المستقل لعامل الإشعاع، أثناء الطور المؤقت حيث لا يكون خلاله ــ بمفردات الكمون ــ تحت سيطرة المصدر أو الهدف. لقد حدَّد ر. توم R.Thom تحويل العامل المُبعد إلى عامل يخرق ويخترق (ويقوم هنا بكشف المادة في المساحة المُختَرقة) كنظيرٍ للكارثة التي تدعى "السرَّة الإهليلجية"[60] [61] [62] ombilic elliptique

أخيراً فإنَّ الضوء ــ المادة يسمح بتدخُّل أنماط حسيّة أخرى في العالم المرئي، كالنمط اللمسي على وجه الخصوص. في هذه الحالة، يمنح الضوء أيادي للعين، من أجل تخمين خشونة السطوح، ومساحة الحجوم ... الخ. هذا الخلط بين البصري واللمسي، والذي يسميه ج.دولوز Deleuze "اللمسي

---

[60] – *Une théorie dynamique de la morphogenèse*، ص 188.

[61] – تتمثل "السرَّة الإهليليجية" بمنحنى له مظهر إبرة ذات قطع شبه مثلثي (إنها، بدقة أكثر، دويري تحتيّ ذو ثلاثة تراجعات). راجع R.Thom، *Sémiotique et théorie des catastrophe*، ص51- 62.

[62] – إنَّ الكاتب نفسه خصص الكارثة البدائية نفسها لتمثيل صراع بين ثلاثة عوامل حول الموضوع نفسه ذي القيمة. (*انظر* ص51) في حالة آثار المادة، إذا تمكّنا القول بأنَّ الإشعاع يتجسَّد ويظهر، فذلك يعود إلى تدخُّل عامل آخر: إنَّ الفضاء المعبور، كمادّة ممتصة يكشف أو يعكس الإشعاع. ضمن هذا المنظور الآخر، يكون الإشعاع إذاً موضوعاً ذا قيمة تتنازع عليه ثلاثة عوامل: المصدر والهدف والمادّة.

ــ البصري"[63] ينتمي دائماً للمرئي، أي لعالم الضوء. لذلك فإنّ ما يُحدث آثاراً ماديّة ليس الشعور اللمسي، بل إنّ آثار الضوء المادية هي التي تدعو للقيام بمسارٍ لمسيّ للفضاء. الدليل على ذلك هو أنّ العمق الذي نحصل عليه عن طريق الضوء ــ المادة ليس له مدى: فالسطوح تتوضع فوق بعضها بعضاً كثخانات بالنسبة للمشاهد، ومع ذلك لا يمكننا القول إنها تبتعد عن المشاهد.

هذا التحوُّل الأخير ينفتح بالنتيجة على المكان والزمن. إنّنا بالفعل ننتقل، مع آثار المادَّة، من طوبولوجيا مجرَّدة إلى مساحة ثلاثية البعد تصبح معها ذات الإدراك الحسِّي قادرة على تمييز الخطوط والسطوح والحجوم والنتوءات ...الخ. لكننا ندخل عتبة الزمن أيضاً: إنّ المقوِّم اللمسي للإدراك الحسِّي يمنعنا من أن ندرك المواد إدراكاً شاملاً ومتزامناً، والعين تعبر ثخانات وتدور حول الحجوم وتقتفي أثر الخطوط وتشهد بعد ذلك فتوراً وتراخياً وسرعات متغيِّرة ... الخ.

في الواقع، إنّ جسد الذات يتفاعل مع العالم المرئي وتصبح العين بديلاً عن جسدٍ خيالي يجوب الحقل المرئي، ويتزاوج مع أشكاله ويكشف حميمية المادة. وبالتّالي فإنّ الفضاء المرئي يصبح فضاءً تصويرياً تشبه أشكاله أشكال العالم الطبيعي. كل شيء يحدث وكأنّ فضاء رقابة التحوُّلات المجرَّدة التي تفحصناها أعلاه يتجسَّم، ويتجسَّد في زمكانية تصويرية يرتبط فيها الجزئي بالكلّي في اللحظة نفسها التي تنشط فيها غالباً ذات الإدراك الحسِّي، كذات حاسَّة وفعَّالة.

إنّ رؤية الأشياء هذه توحي بالدور الوسيط والتجنيسي للإدراكية الحسِّية الخاصَّة إزاء الوجود السيميائي عامة، فما أن يسترد الجسد الخاص بالذات حقوقه، حتى يتم إسقاط الحساسية التي تتلقى أنباءها من خارج الجسم extéroceptif على الحساسيّة التي تتلقى تنبيهاتها من داخله intéroceptif. وتقوم الصور بتشكيل المعنى وسط المجال الفكري المجرَّد الذي يستقبلها[64]. يجب أن نفترض إذاً أنّ حالات الضوء المختلفة منظمة تركيبياً، وأن السلسلة séquence التي تشكِّلها تترجم تبوُّء الضوء للمعنى على شكل مسارٍ توليدي[65].

---

63 - "منطق الحس" *Logique de la sensation*

64 - راجع " سيمياء العواطف "، ص9- 13.

65 - إن ايلوار وتشورليونيس يستغلّان سلسلة séquence حالات الضوء بوجه خاص. وسواء أكان الضوء تاماً أم لا، يبقى الأمر حاسماً من أجل الصياغة الشكلية للعالم المرئي.

الأصناف المبنيّة

لقد أبرزت هذه المقاربة عدداً قليلاً من الخصائص الدلالية العامة للغاية، والتي وجدناها في الآثار الدلالية لتشكيلة الضوء (البريق والإضاءة واللون والمادة). هذه الخصائص هي : الكميّة والمكانية والشدة. إن الكميّة والشدّة تنظم عوالم الضوء لتظهر فيها المعايير القيمية التي تحدِّد إجمالاً عمل الضوء كقيمة.

الكميّة : الكلّي والجزئي، الكلّ وأجزاؤه.

تُدرك الكميةعبر تغيُّراتها النوعيّة بوجه خاص : إجمالي/جزئي، وحيد/متوزِّع، شمولية/تعددية. إننا نشهد ارتسام الخطوط الأولية لأصناف تتعارض فيها الشمولية والفردية (الجماعي والفردي) من جهة، والتعدد والتفرُّد (العدد والواحد) من جهة أخرى. يمكن للإضاءة أن تهم الحقل بكلّيته وأن تساهم في مجانسته. بالمقابل فإنَّ اللون يميِّز فرديّة كل موقع، هذه الفردية تتعارض مع فرديّة المواقع الأخرى. وآثار المادّة تضاعف الفضاء بالكثافات والحجوم، الخ ... وتؤسِّس فيه التعدديّة. إنَّ مركز التفرُّد يميِّز في هذه الحالة آثار البريق بحدِّ ذاتها. على الرغم من ذلك، يمكن للإضاءة، ضمن اللوحة على سبيل المثال، أن تخص كليِّة الحقل أو جزءاً منه فقط، ويمكن للمواقع اللونيّة أن تكون متفرِّدة أو موزَّعة ومكرورة في الحقل.

لكن لو أردنا تنظيم كلّية الحقل إلى أجزاء، فإنَّ التسوير الكمي للفضاء المضاء يحرِّض عندئذ وجود نوعٍ من القصديّة في طوبولوجيا المرئي.

لو اتبعنا جان فرانسوا بوردرون[66] الذي يكرر ما قاله هوسيرل، نجد أنَّ التسوير الكمّي وخاصة العلاقات بين الكل والجزء تتعلَّق بقصد التصنيف في حين أن الضوء الذي يشارك في الأيقونيّة الخالصة، يتعلَّق بقصد التبسيط البياني. يقول بوردرون: "*مهما كانت طبيعة الشيء فهو عبارة عن تقاطع بين*

---

[66] - *Les objets en partie (esquisse d'ontologie matérielle)* كل المصطلحات المستخدمة أعلاه (التركيب، التشكيلة، التكوين، التكتّل، السلسلة)، اقتبست من هذه الدراسة وقام الكاتب بتعريفها.

أنواعٍ من المقاصد أو اصطفاء لها. لكن هذه التقاطعات أو الاصطفاءات تخضع لضوابط"[67].

لقد كان غوته واضحاً جداً بخصوص الترتيب التقسيمي الذي يعتري آثار الشفافيَّة والعتمة. يقول غوته: *"إذا كانت الكدورة ضموراً للشفافيّة وبداية للتجسُّم corporéité فإنه يمكننا وصفها كجمعٍ من الفوارق، أي من الشفافية واللاشفافية. مما يؤدي لنسجٍ غير متكافئ سنشير إليه بالتعبير الناتج عن تشوُّه الوحدة، عن راحة واتصال أجزاءٍ كهذه تتواجد في الفوضى والغموض، أي في الكدورة*"[68].

انطلاقاً من العلاقة المعقدة "الشفافيّة + التجسُّم"، يتصور غوته المجال المرئي ككل اعتباراً من أجزاء هذا الكل. ويستنتج منه أن أثر الاضطراب ينتج عن مقاومة ضد التركيب المتجانس لهذه الكليّة. هذا التصور هو الذي يسمح له بتوليد الألوان، لأنه لا يمكن ملاحظة هذه الألوان إلاَّ في مجالٍ مضطرب تحارب فيه المادة المظلمة إمبراطورية الضوء.

ما هي إذاً الضوابط التي تجمع بين التسوير الكمّي والضوء في العالم المرئي؟ للإجابة عن هذا السؤال، لا بد من طرحِ شرطين أولين. الشرط الأول يخص التعددية pluralisation التي تشكل عالماً قابلاً للإبلاغ. بالفعل لا يمكن إبلاغ وحدةٍ ما (كالمكان مثلاً) إلاَّ بعملية الإعتاق، والذي من إحدى خصائصه أنه يضاعف هذه الوحدة، فيوطد بالتالي العدد، والوحدات المنفصلة الفرعيَّة sous-grandeurs والأجزاء، الخ ... الشرط الثاني يكمن في أنه علينا اعتبار الضوء يقوم في العالم المرئي الذي حدَّدناه بضمان لحظة التوحد[69] التي تجمع المجالات المسوَّرة كميّاً، ويجعل منها "مشاهد"[70] إلى حدٍّ ما.

---

[67] - ص 52.

[68] - غوتة، " بحث في الألوان" *Traité des couleurs* ، ص 395.

[69] - اقتبسنا هذا التعبير من ج. ف . بوردرون.

[70] - إن تعريفاً مقتضباً للمشهد بشكل مستقل عن أي اعتبار شكلي، يتضمن ثلاث خصائص فقط: 1- مساحة زمنية تتحلى بالنيّة التصنيفية catégoriale (وحدة دلالية ، كميَّة، كليّة، جزء ...) 2- غاية ذاتية ترتئي هذه المساحة المركَّبة وتحوّلها على الأقل إلى موقع بالنسبة لمشاهد محدَّد (ممثِّل، مكان، زمان) 3- لحظة توحيد للكل تسمح للمرأى الحسِّي visée perceptive أن يتحوّل إلى تعبير عن المشهد.

نلاحظ بالتالي أنّ الضوء يلوّن أجزاء مختلفة من الحقلِ بطريقة فارقــة أو يكشف تركيبها المادي الخاص، فيشارك ببناء "تركيبــات". يحتــوي التركيــب بالتعريف على أنواعٍ مختلفة من الأجزاء تضمن وحدتها سمة ائتلافية متواترة.

إنّ الضوء يعزّز خصوصية كل نوعٍ من الأجزاء، ويضعها في مواقع محدَّدة وذلك بفضل توزيع الألوان وآثار المادة. في هذه الحالة، يضمن الجسد المدرك على الأقل وحدة الكل إذ يحوّل تقارب المواقع إلى موقعٍ وحيد، ألا وهو الحقــل المرئي. يساهم الضوءِ أيضاً بإنشاء "تشكيلات"، أي شموليات تتشابه أجزاؤهــا بالنوع الــذي يشــكل قاســماً مشــتركاً يجمعهــا ضــمن نمطيّــة اســتبدال paradigme. نلاحظ عندئذٍ أن الضوء يمــنح الحقــل المرئــي انســجامه الاستبدالي إذ يوزع في هذا الحقل بوارق مختلفة الأصناف، ويقترح من جــزء لآخر تكافؤات في اللون والإشباع والتأثيرات البارزة، أو يوزع الدرجة نفســهاً من الإضاءة.

كما أن الضوء يشيّد "تكوينات"، أي شموليات تشترك فيها أجزاء مختلفة من الأنواعِ. يمكن لعدَّة أجزاء متجاورة[71] أن تتقاسم بقعاً مضاءة ونطاقات ظليلــة، وآثاراً ماديّة. ضمن هذا المنظور، يتم تحديد موقع ارتباط الأجزاء وتوزيعه كما يتمّ الحصول على وحدة الكل بفضل التناسق الكلي لهذا التوزيع، وخاصة فيمــا يتعلق بوجهة وتعاقب النماذجِ المجسَّمة والبقع المظلمة والمضيئة.

كما يشارك الضوء أيضاً في "تكتّل" الأجزاء. وتقوم صورةٍ التكتّل هذا على حضور مبدأ موحَّد يستقل عن أشياء الموقع عينه، ويشكّل نوعاً ما جزءاً يسمو على أجزاءِ الحقل: إن نظام الإضاءة (مصدر، إشعاع، أهــداف، الــخ) يشــكّل بالفعل جزءاً يقوم بعبور كافة أجزاء الحقل الأخرى دون أن ينتمي إلى أيٍّ واحد منها. كما أنه، طبقاً للتعريف، من نوع مختلف عنها.

أخيراً وبما أن الإضاءة متعدِّية ومتواترة، فيها طفرات وانعكاســات، فــإنّ الضوء يحرّض ظهور "سلاسل" تصبح مجموعات فرعية من الحقل.

---

[71] – إنه مبدأ " الكناية المندمجة " métonymie intégrée التي حدّدها ج . كليبير في مقالة عنوانها " العلَم أحمرٌ و أزرقٌ أو كيف تطفو الكميّة " Le drapeau est rouge et bleu ou comment flotte la quantité". انظر: J.Fontanille (éd)، " الكميّة وتعديلاتها النوعيّة " *La quantité et ses modulations qualitatives*، ص143.

إنَّ التعرف على لحظة توحُّد الشيء الذي يتم تصوُّره ككليّة، يعتبر أساسياً لإدراك القيمة، حيث إن لحظة التوحد هذه هي التي تضمن "تماسك الكل" الضروري لانبثاق القيم ولتحرّكها بين العوامل. ضمن هذا المنظور، ولأن الضوء يساهم في التنظيم التقسيمي للفضاء، فإنّه يحدد عدّة أنواع من المورفولوجيات، كل واحدة منها تعيِّن نوعاً من أنواع القيم ونمطاً من الانتشار القيمي في العالم المرئي.

تقترن قيمة "الفردية" التي تنجم عن التعرُّف على المواقع، مع صورة التركيب وبذلك فإنَّ اللون من وجهة النظر هذه يضمن هويّة كل موقع : كل شيء بمكانه، ويُرتِّب كل مكان بالنسبة للموقع الكلّي. وتقترن قيمة "الجماعة" بالتشكيلة. هذه القيمة يمكنها التمايز عن جماعات أخرى بفضل حقلها التقسيمي taxème. وعلى هذا الأساس فإنَّ الجماعي بحد ذاته (الحقول الاستبدالية للون والإشباع والبريق) هو الذي يضمن القيمة. أما التكوين فهو يخضع لقانون "تماسك" cohésion ضمني، من نوعٍ مجازي métonymique. وتضمن البقع المظلمة أو المضيئة المشتركة اتصالاً بين الأجزاء وتواصلاً محدَّد المكان. بالمقابل، يحصل التكتيل على "اتساقه" cohérence من الخارج وتكون القيمة المتحرِّكة فيه بالتالي علويّة transcendante وتبدو الإضاءة حينئذٍ كهيئة مراقبة وتوجيه قيمي للحقل. أخيراً، فإنَّ سلاسل الإضاءة تصور الطابع "المتعدي" والتحويلي transférentiel للقيمة بما أنها لا تضمن التحرُّك في الحقل فحسب، بل إنها تُظهر أيضاً الدروب المميِّزة لهذا الحقل.

يساهم الضوء إذاً بنشر القيمة في الحقل لأنه يتيح للتدفُّق القيمي التأثير على جميع أجزائه ولأنه يحدِّد شكل هذا التدفُّق وإيقاعه. من وجهة النظر هذه، يكون الضوء المحرِّك الكامن، في الوقت الذي يكون فيه المرشح filtre، لأي نظامٍ للقيم في العالم المرئي.

المكانية وأساليبها التوتريّة

يُظهر صنف المكانية تنظيماً ثابتاً تعتمد فيه الآثار الدلالية المختلفة للتشكيلة مراكز محددة بينياً وقابلة للحساب.

يبدو أن الطاقات تشكّل المكانية وتجعلها ديناميّة. ونلاحظ أنّ كل حالة من حالات الضوء تستغل عمليّة في المكان تميِّز الطريقة التي تمكن القيمة من

"الاستقرار" فيه. تعتمد الإضاءة بآثارها الإشعاعيّة نمط "التحرُّك". ويلعب البريق دوراً تكثيفياً ponctualisant ويؤدي اللون على العكس إلى "تثبيت" الضوء في المواقع. أما الضوء ــ المادّة فإنّه يشارك "بالتشتيت" بما أنه يكشف صيغ احتلال المكان.

يمكننا الآن بناء صنف يسمح بتجاوز الاقتراحات التجريبية والحدسيّة الأولى[72] في معظمها والتي استخدمت لوصف تشكيلة الضوء.

سنلاحظ بادئ ذي بدء، أنّ آثار الضوء على المكان تنسجم مع الخصائص الرئيسيّة لمجال تشير إلى معطياته الزمانية والمكانية فعّالية المشاهد الحسِّية ــ الإبلاغية وتقوم بتصييغه: 1- يدل تكثيف البوارق إلى نقطة ponctualisation على حضور الضوء 2- يحدِّد التوجيه الإشعاعي وجهات في المكان مجيباً بذلك على ضرورة وحدانية اتجاه المكان المؤشّر 3- يرافق توضُّع المواقع كشف الأمكنة بالنسبة للمشاهد. 4- يتحكّم الانشغال المادي بإمكانية بلوغ المكان ويوطِّد فيه عراقيل وحوافاً وخواصاً لمسيّة ــ مرئيّة. هذا التناظر يدفعنا للتفاؤل بالتجانس السيميائي للعالم المرئي، لأنّ الشكل الموضوعي (المستجيب للعوامل الخارجية extéroceptive) والذاتي (الذي يتلقى تنبيهاته من داخل الجسم interoceptive) قابلان للتوضع فوق بعضهما بعضاً.

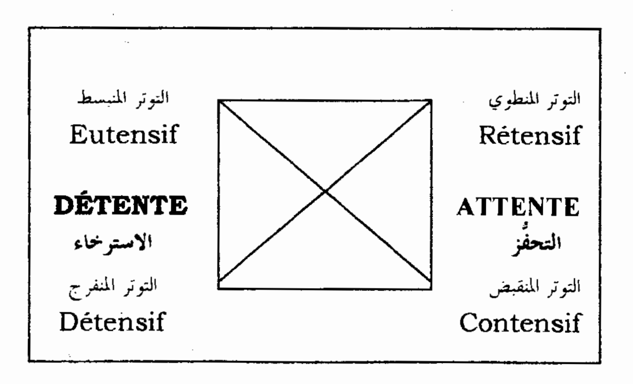
ويبدو أن أربعة "أصناف مرئية" تقوم بتنظيم الفضاء المرئي: المؤشرات الدقيقة ponctuels والاتجاهات والمواقع والمواد التي تشغل المكان.

لكن هذا التنظيم الذي ما زال حدسيّاً يتقاطع مع تنظيمٍ آخر يمكن أن ينجم عن اقتراح عام لزيلبربرغ Zilberberg يخص شكل الديناميّات التوتريّة. لنذكر بمفردات هذا التنظيم[73]:

---

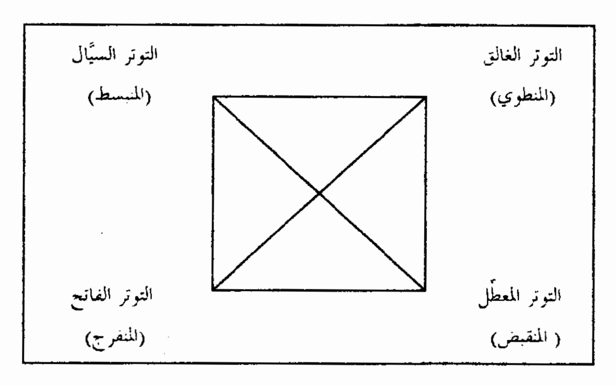
[72] - يشترك فلاسفة الطبيعية جزئياً في هذا الحدس. باعتبار أن شيلينغ مثلاً يقترح صراعاً بين المادة والثقل من جهة (قوى الجذب والالتحام) والضوء من جهة أخرى (قوة الانتشار والتبعثر). يكون الفضاء المرئي إذاً محصوراً داخل علاقة من القوى المتضادة التي تولّد آثارها الدلالية.

[73] - كما يقترحها Cl. Zilberberg خاصة في الجزء الثاني من "المعجم العقلاني لنظرية اللغة" لغريماس وكورتيس، ص 236.



الشكل 4

يمكن لهذا النموذج أن يتولَّد انطلاقاً من التعديلات التوترية. تتيح التعديلات الغالقة والفاتحة والسيَّالة cursive والمعطِّلة[74] إسقاطاً على المربع الدلالي، وذلك حسب المبدأ الآتي:



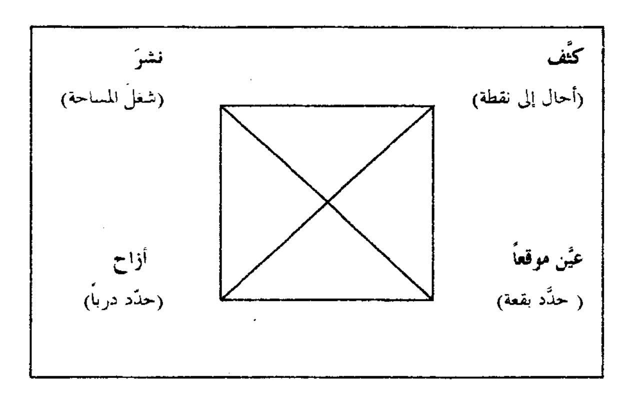
الشكل 5

التعديل "الغالق" يكثِّف الصيرورة السيميائية إلى نقطة ويخضعها لضـــرورة خارجية (وهو تصوير مسبق للوجوب في منظور التحويل الصيغي) والتعـــديل "الفاتح" يعطي دفعاً للصيرورة ويحرِّر مجراها (وهو تصوير مسبق لـــلإرادة)، أما التعديل "السيَّال" فيرافق ويدعم مجرى الصيرورة (وهـــو تصـــوير مســـبق

[74] - انظر بشأن هذا الموضوع "سيمياء العواطف"، ص 36- 38.

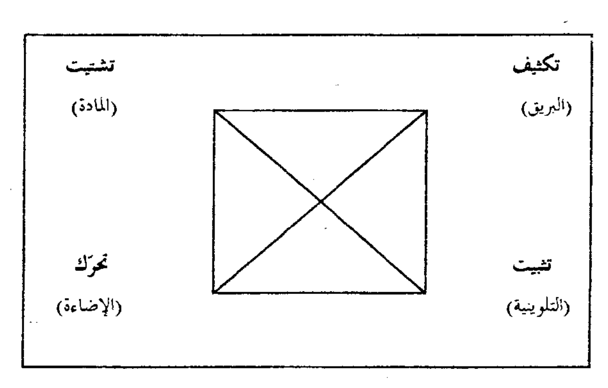
للقدرة). وأخيراً التعديل "المعطِّل" الذي يبطئ ويوقف الصيرورة، كما لو أنه يريد تحديد نتائجها (وهو تصوير للمعرفة).

بعد التكييف اللازم لهذه الديناميّات التوترية مع الحالة التي تهمنا، فإنَّها تولِّد أربعة مسانيد prédicats مسؤولة عن الأصناف المرئية الأربعة التي تم تعدادها أعلاه:



الشكل 6

ثمة صياغة أخيرة ستسمح بتمييز الطريقة التي تقوم بها فعَّالية الضوء، بتحويل الفضاء المرئي إلى فضاء توتري متجانس وصالح لاستقبال وتمييز أنواع مختلفة من الأضواء ــ القيم، ومنحها أسلوباً توترياً. كما أن ذات الإبلاغ تضمن إدراكها الحسِّي والدلالي:



الشكل 7

إنّ القيم التوترية الأساسية نفسها تستطيع توليد التصييغات (في منظور مسار الذات) وحالات الضوء أيضاً (في منظور نظام قيم العالم المرئـــي) وإنّ لـــذلك نتائجه، إذ إنّ حالات الضوء المختلفة ترتبط في الوقت ذاته مع أساليب توترية وصيغ، مما يجعلها جديرة بإنتاج آثار معنى شعورية.

من ناحية أخرى، يستعيد نظام الحالات التوترية ديناميتة التركيبية. فالتثبيت يوقف تشتيت الضوء، كما أن التحرُّك يوقف مسار التكثيف. إنّ الصنف يتحلّى إذاً بالتركيب لأنّه يمفصل عمليات لا مراكز. إنه تركيب يؤوّل جـــدلياً أشـــكال "الشـــيوع" propagation (*التشـــتيت والتحـــرُّك*) و"تحديـــد المكـــان" localisation (*التكثيف والتثبيت*).

بعد التكثيف يتحوّل الضوء إلى أثر دقيق، يتم تأويله كبريق تتناسب شدته مع التكثيف. ويمنح التحرُّك إشعاعات الضوء اتجاهات ودروب فيجعل الضوء في حالة حركة. أما التشتيت فهو الوضع المعاكس للتكثيف، وهو يوسِّع التحرُّك إذ يضاعف الاتجاهات الممكنة التي تجعل الاحتلال المادي للفضاء ملحوظاً (مرئياً، ملموساً ... الخ). في حين أنّ "التثبيت" يوقف التشتيت، لأنه يثبِّت الضوء على بقعٍ ومواقع ويحوِّله إلى ألوان ترتبط بها بشكلٍ لا يزول.

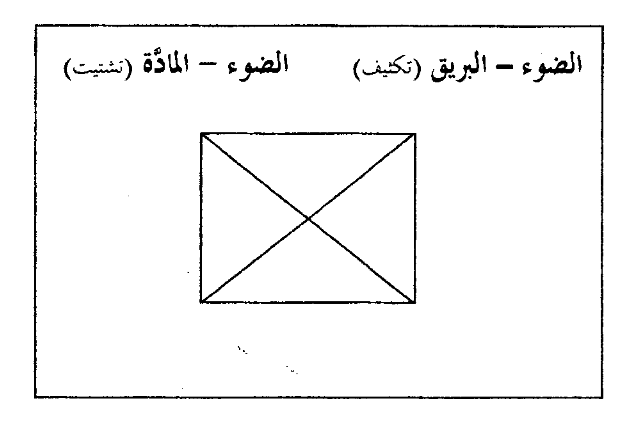
إذا تم تحليل سلسلة الحالات المنظمة هذه بمفردات العوامل الإيضاعية، فإنّها تظهر كتعقيد طوبولوجي وتفاعلي متطوِّر للشكل، مؤكدة بذلك الفرضية القائلـــة إنّ سلسلة حالات الضوء المحتفظة بذاكرة جميع المراحل المجتازة، تقوم بوظيفة مسار توليدي لتشكيلة الضوء.

ينجم "البريق" (ذو الأسلوب التركيزي المكثِّف إلى نقطة) عن ظهور عامـــل واحد أو غيابه (وهي كارثة تسمّى "الطية"). وتفترض "الإضاءة" (ذات الأسلوب الحركي الذي يوجِّه الأشعة) وجود عاملين على الأقل (كارثة يقال لها "التغضُّن" fronce) أو ثلاثة عوامل (كارثة تسمى الفراشة). وتفترض "التلوينيّـــة" (ذات الأسلوب المثبِّت، المحدد للمكان) وجود ثلاثة عوامل تتنازع موضوعاً ذا قيمة وتتقاسمه (وهي كارثة تدعى "السُرّة الإهليلجية"). أما "تجســيد" الضـــوء (ذو الأسلوب التشتيتي، المحتل) فيفترض وجود أربعة عوامل، يكون أحدها علـــى الأقل أداة لإبعاد أحد العوامل الثلاثة الأخرى (وهي كارثة ذات أربعـــة أبعـــاد تدعى "السُرّة المكافئة").

لقد أظهر ر.توم R.Thom أنه يمكن لهذه الكوارث الفاعلية كلها أن تنجم عن بعضها. وعكس ذلك يعطّل البنيان كلّه مباشرة، لأنّ المراكز قابلـــة دائمـــاً للاشتقاق من بعضها. ومجمل القول إنّ هذا النموذج هو مربع دلالي لا يمكنـــه

دون صياغة أخرى تلخيص أربعة أنواع من الكوارث الأوليّة (إحدى هذه الكوارث، "السُرَّة المكافئة"، هي أعقد من الكوارث التي استخدمها ر.توم أو ج. بوتيتو لرسم المربع الدلالي، أي "الفراشة " و"السرَّة الإهليلجية"[75]).

هذا يعني أنه حدث تغيير في اللهجة مع نموذج العمليّات الديناميّة الأربع التي تمت على الفضاء، فلم تعد المسألة تتعلق بانبثاق العوامل في الإدراك الحسِّي الضوئي، بل بصنف سيميائي نظير isotope يفترض بناء الترتيب الفاعلي بكليّته، كما أنه يفترض تجانس الوجود السيميائي. لقد بُنيت تشكيلة الضوء كصنفٍ نظير يوضِّح الفضاء المرئي بالشكل الآتي:



الشكل 8

الشدَّة: عتباتها وسرعتها الإيقاعية

إنَّ جميع حالات الضوء تفترض شدةٍ لا يمكن أن تتجلّى إلاّ عبر البريق واللونِ والإضاءة أو المادَّة. فالبريق يكثِّف الشدَّة في نقطة تجعلها لا مرئية تقريباً. ويتطلب ظهورالضوء شدة ضوئيةٍ مقرَّبة، كما توجه الإضاءة أشعة الضوء وتجعلها فاعلة. أما آثار المادَّة فتظهر تعديلات الشدة طرداً مع احتلال المساحة. إنَّ الشدة الضوئية المحيطة بنا هي باختصار عامل المرئي ويمكننا

75 -راجع "سيمياء الكوارث ونظريتها " *Sémiotique et théorie des catastrophes*.

التوصل إلى كنه être هذا الفاعل بفضل التعـديلات التوترية والـديناميّات المكانيّة التي تمنحه مظهراً paraître.

لكنَّ هذا الكُنه الكثيف، لا يحدث مظهراً (المرئي) إلاَّ بين عتبتـين تحـدِّدان النطاق الملائم الذي تتشكل فيه الدلالة وفقاً للحس المشترك: وهاتان العتبتان هما الظلمة الكاملة من جهة، والنور الساطع من جهة أخرى. إن العالم يصبح في الوقت ذاته لا مرئياً وبلا معنى وراء هاتين العتبتين: على الصـعيد المـادي، يتحكَّم التسوير الكمّي لمستوى التعبير بالإدلال ذاته.

من جهة الظلمة، يزول الضوء المحيط، فلا يمكن للكنه أن يتجلّى مباشـرة وذلك من جرَّاء بطلان تمييز النور أوْ اللون أو المادة. وبما أن العتبة الصغرى هي قدرة المشاهد الحسِّية، فإنَّ الكنه الضوئي ينزوي، فيما يبدو، خلف المظاهر القائمة على اللا محسوس، وهذا الحد هو ذو طبيعة تصديقية véridictoire : السر والغموض يسيطران على هذه الأمكنة، إضافة إلى أن الإضاءة لا وجود لها، فيتعطل فضاء التوجيه كما تتعطّل الجدلية القائمة بين التكثيف والتحرُّك.

من جهة النور الساطع، فإنَّ الكُنه المضيء ــ تلك الشدّة الخفيّة ــ يعتبـر ذاته تجليّه الخاص نفسه، ويحلّ محلّ حالات الظهور فيؤدي إلى إبهامها. لم يعد يوجد سوى موقع واحد، وهو الموقع الذي يحيله الإبهار إلى نقطة عمياء تتكثف فيها الشدة كلّها. فجميع المواقع الأخرى تنطفئ إلى حدٍّ ما من جراء فارق الشدَّة الكبير. لم يعد يوجد سوى هدف واحد، ألا وهو ذات الإدراك الحسِّـي عينهـا، الكامنة في اندماج لا يزول. فيختلط الكلّي والمحلّي، وتختلط على العين المنبهرة كل الاتجاهات، ولا يدرك الوضوح أو لا يطاق.

لو نظرنا للأمور الآن من وجهة نظر سيمياء الموضوع، لا من منظور توليد ظواهري للتشكيلة السيميائية، سنلاحظ أنه لا يمكن التعبير عن عتبتي الشدَّة إلاَّ بطريقة تقاربية asymptotique وتقريبية، لأن النطاقين السـاطعين همـا اللذان يخلخلان التشكيلة كلّها.

لا يمكن في الواقع استدعاء العتبتين إلاَّ بتغيير المجال السيميائي وبالانتقال إلى عالم ضوئي آخر. إنهما يظهران إذاً كعتبتين للإحساس لا يمكننا استقصـاء ما وراءهما إلاّ بفضل تغيير الإيقاع. إنَّ عالم الحسّ المشترك هو عالم السرعة الإيقاعية المتوسطة والشدة المحتواة بين العتبتين. ولا يمكن بلوغ عالم الانبهار إلاَّ بشكل طفيف، أي بفضل تسريعٍ فظّ للسرعة الإيقاعية يعوض شدّة البريـق، وحدُّ الانبهار هو اللحظة. أما عالم الظلمة فيمكن على العكس بلوغـه بإبطـاء

السرعة الإيقاعية التي تعوِّض عن ضعف الشدَّة الضوئية، وحدُه هو التوقف في الأبدية.

وبالتالي فإنَّ غموض حالات الظهور، تصبح، من جهة، ألماً صرفاً والرقي إلى القيمة يكون عبارة عن مقاومة (إنها مسألة قدرة أكثر مما هي مسألة اعتقاد). من جهة أخرى، تزداد كثافة الظلمة وتدع المكان كله للاعتقاد وللإحساس الائتماني.

يمكن لنطاقات الاستقرار ذاتها أن تصبح مناطق عبور نستطيع فيها أن نغيِّر العالم، بشرط أن نعتمد السرعة الإيقاعية المناسبة في اللحظة المناسبة. إن ميشيل تورنييه M.Tournier الخبير الكبير بالمدركات الحسِّية الجمالية وبحدودها، يعطينا بعض التعليمات عن مناطق العبور هذه. يكتشف روبنسون، من جانب عتبة الانبهار، وجود "جزيرة أخرى"، أكثر طراوة وحرارة وأخوّة. ويشرح غريماس هذا العبور في كتابه "في النقص" بالطريقة الآتية :

"لا يتعلّق الأمر هنا بتغيير بسيط في الائتلاف النصي وإنما بشرخٍ حقيقي بين بعد الحياة اليوميّة و"لحظة البراءة"، العبور نحو "حالة الأشياء" الجديدة هذه، التي تبدو كفعل لقوة قادمة من الخارج" [76].

ويتقصى تانيزاكي Tanizaki بالطريقة نفسها، عتبة الإظلام obscurcissement ويكتشف في كتابه "مديح الظل" عالماً من الحلم تختلف ظروفه الإدراكيّة الصورية والشعوريّة، كما سنرى، عن العالم المرئي العادي.

إنَّ نطاقيِ تحوُّل التشكُّل الحسِّي ليسا نطاقين للتلاشي: يمكن أن يصبحا مخرجين يخلِّصان الذات من اليوميّة ليدخلاها ضرباً من الخيال، في عالم خطابي آخر. وبتعبير آخر، إن النطاق الواقع بين العتبتين هو نطاق الاستخدام السيميائي، نطاق الأنماط المنمّطة والأشكال الجامدة. وتسمح العتبات المحسوسة نفسها بالدخول إلى عوالم سيميائية جديدة، تتميز بثقافات فردية أو جماعية ترتشح فيها وتنتظم آثار المعنى المختلفة. عند عبور العتبة القصوى، يهيمن فضاء الأشعة الموجهة، والبريق والإضاءة. وعند عبور العتبة الصغرى، لا يبقى سوى الانتشار المادي والمواقع اللونيّة.

كل شيء يحدث كما لو أن ذات الحس التي تعبر من بعد لآخر وبفضل عمليات لم تكتشف بعد، قادرة من جهة، على تكييف إحساسها مع المجال الجديد

---

[76] - "في النقص " *De l'imperfection* ، ص 16.

الذي يتبدى أمامها واستغلال ضوء دقيق ومقرَّب، وعلى مقاومة الشدَّة الضوئية من جهة أخرى. هذه القدرة على التكيُّف، والتي يعتبر الإيقاع حافزها الرئيسيّ، تتعلق بمبادرة ذات الإبلاغ، أي بالممارسة الإبلاغية.

إضافة لذلك، فإنَّ التشكيلة بكاملها تبدو منظَّمة على محور الشدّة، من وجهة نظر التصنيفية الفاعلية، ضمن ثلاثة نطاقات تميِّز ثلاثة توازنات مختلفة بين حالات الضوء المتنافسة. يعتبر أحد هذه النطاقات رئيسياً وتتعايش فيه حالات الضوء بشكل توتري، في الوقت الذي تظل فيه مستقلة عن بعضها البعض. يتغلب في النطاقين الآخرين إما البريق والإضاءة وإما اللون والمادة التي كما رأينا تحرِّف الظهور المباشر للشدّة أو تؤخره أو توقفه. يبدو إذاً أن فترات الشدّة الثلاث تؤدي إلى ظهور ثلاثة أنظمة ائتمانيّة مختلفة تقابل ثلاثة توزيعات مختلفة لحالات الضوء الديناميّة، التي عرّفناها سابقاً كحاملة للمعيار القيمي.

أخيراً فإنَّ الشدّة الضوئية، تزوِّد العالم المرئي، وبشكل مستقل عن عتباتها الحاسمة critiques، بكمون من التغيُّر يعادل النبر intonation في الخطاب الكلامي. إنها تزوِّد الفترات الضوئية بحدود فاصلة، سواء كانت طبيعية (النهار والليل) أو صنعية. كما أنَّها تتعزز مع البريق والإضاءة. من وجهة النظر هذه، فإن الشدَّة الضوئية تبدو إجمالاً وكأنَّها بُعدٌ فوق – مقطعي supra-segmental للمرئي. عندما نعلم أن تغيُّرات الشدّة والسرعة الإيقاعية وإيقاعات الخطاب ونبضه هي إحدى الوسائل الأكيدة للرقي إلى البعد الشعوري، يمكننا أن نتصوَّر في العالم السيميائي للمرئي ـــ وعلى صعيد مستوى التعبير ـــ الصيغ "العروضيّة" للشكل والصيغ التي تظهر أوجه الشدَّة والنقل الشعوري.

الضوء بوصفه ظاهرة "غير لغوية"

إنَّ الفكرة الأولية التي تكمن في التعامل مع المرئي كـ لا لغة يمكن أن تبدو مراهنة مستحيلة. فهي تتساءل إذا كان البعد "التشكيلي" للعالم المرئي يمكنه الدلالة على شيء بشكل مستقل عن مضامينه الأيقونية والسردية أو الموضوعاتية.

إنَّ المسار الذي اكتمل الآن يؤكد أن هذا الخيار يتعلق أيضاً، وبطريقة معينة، بالتقشف المنهجي ـــ وهو أمر جبري نأمل أن يكون له أثرٌ كشفي ما. إنَّ

تنوُّع النتائج التي تم الحصول عليها يظهر بأنه لم يكن عديم النفع. يبدو من الضروري الآن أن نستخلص الرئيسي فيه بشكل منظّمٍ ومنهجي.

الاقتراحات التي صيغت في معرض نظرية العواطف تشجع السيميائيين على رصد حالات الأشياء بمزيد من الانتباه لكشف الطريقة التي تحدث فيها الدلالة. فشروط هذا الحدوث هي التي تحدِّد شكل الحالات النفسيِّة.

إنَّ السيمياء تتساءل ــ ومن دون العزوف عن دلالة الخطاب المصنَّفة والمصيَّغة والمسرودة ــ عمَّا يمكن أن يجعلها ممكنة وقابلة للتصور في العالم الحسِّي. وعالم حالات الأشياء هذا الذي ينبثق منه المعنى هو عالم متواصل ومتحرِّك يمكننا أن نفترض فقط بأن الطاقات تجول فيه، لأن هذه الطاقات وحدها هي التي يمكنها تفسير التجليِّات التوترية في الخطاب.

ينسجم الضوء كل الانسجام مع هذه الطريقة المحفوفة بمخاطر لم نتخلص منها بشكل كامل. فالتعامل مع الأفق الوجودي بأدوات يستخدمها السيميائي، يعني مواجهة مشاكل حدود مع علوم الطبيعة أو مع الفلسفة.

وبالفعل، إنَّ افتراض وجود طاقة مؤسِّسة للتوترية، في العالم المرئي، لا يعد مجرد كلام لا جدوى منه، ففي العالم الطبيعي، يعد الضوء طاقة. إنَّ البناء الذي أسَّسناه أدى بنا إذاً إلى رصد التوترات الخاصة بالضوء في العالم المرئي، مما ساعدنا على رؤية آثار دلالية تتشكَّل فيه تدريجياً، وحالات نفسيَّة مرتبطة بهذه الآثار.

لكن ماذا لو تعاملنا مع الضوء كظاهرة غير لغوية، وعلى ماذا ستقوم الظاهرة السيميائية في هذه الحالة ؟

إن خيارنا هو الآتي: من جهة مستوى التعبير، تزود الطاقة بالشدة، ومن جهة مستوى المضمون، فإنَّ الذات الحاسَّة ومن ثم الناطقة تحدِّد المعطيات الزمانية والمكانية للظرف الذي يتحقق فيه البلاغ.

من جهة مستوى المضمون، نفترض إذاً وجود فضاء أساسي مجرد حدَّدت ذات الحسّ معطياته الزمانية والمكانية كحقل من الحضور. التمفصل الأول الذي لا يفترض سوى التجزئة الطارئة، هو صيغة للشعور: كيف يمكن جمع الأجزاء التي تتبدى أمام الشعور، من أجل إدراك الحقل المرئي ككل؟ تقوم خصائص الضوء التقسيميّة هنا بعملها وتحدد المعيار القيمي: إنها شروط اصطفائية لانبثاق القيمة (الضوء كقيمة)، ولامتدادها في الفضاء ــ الأساس.

التمفصل الثاني ــ الذي يقوم بتخصيص آثار دلالية مختلفة في التشكيلة ــ هو ظهور العوامل الموضوعية. فما أن تتحقق هذه الشروط، حتى يتفعّل أحد نماذج

القيمة (أو عدة نماذج من القيم) وينتشر في الفضاء – الأساس. يمكن لهذا الفضاء أن يعتمد عدة ترتيبات طوبولوجية، تنتج تدريجياً، وببساطة كبيرة، عاملاً (البريق) وعاملين (الإضاءة) وثلاثة عوامل (اللون) ومن ثم أربعة عوامل (المادة).

ينتظم الفضاء – الأساس حينئذٍ وفق أشكال قصديّة حول صراعات بين العوامل، على خلفية فوارق في الكّمون تتحكم وتوجِّه التوترات. أصبحت التشكيلة الآن جاهزة لتصنيف الآثار الديناميّة على الفضاء.

وهي المرحلة الرابعة والأخيرة (مؤقتاً) من مراحل تمفصل مستوى المضمون. فبعد التحوُّل الفاعلي، يمكننا اعتبار آثار الضوء في الفضاء (الانتشار والتثبيت والتكثيف والتحرّك) كأحداث procès تسند إلى ذات الإبلاغ وتنظّم العالم المرئي كخطاب.

أما على صعيد مستوى التعبير، فإننا لم نختر حتى الآن سوى مرحلتين. أولاً، تشتمل الشدَّة على عتبتين تحددان ثلاثة نطاقات. إنَّ الاضطلاع بهذه النطاقات الثلاثة من أجل استخدامات مختلفة – استخدامات تحتوي عل تغيرات في السرعة الإيقاعية ومسانيد صيغية وآثار شعوريّة خاصة – لا يمكن أن نتصورها إلا ذاتاً إبلاغية، جماعية أو فردية، اندمجت بطور الإدراك الحسِّي وتجاوزته أيضاً.

ومن ثم فإنَّ صورة الشدّة الضوئية تزوِّدنا برواسم schèmes إيقاعيّة وتغيُّرات تدرّجية متناقصة تُتمِّم الآثار الشعوريّة والقيمية المرتبطة بالنطاقات الثلاثة السابقة وبعوالم الخطاب الناجمة عنها. ها نحن إذاً نصل بطريقة ما إلى الحالات النفسيّة وموضوع الدراسات الأربع القادمة يندرج بأكمله في المسار هذا.

الفصل الثاني

عاصمة الضوء

حول عاصمة الألم للشاعر بول ايلوار

يعدُّ الخطاب الشعري بشكلٍ عام خطاباً تظهر فيه الفعّالية التصويرية بأقصى درجاتها. إنّ غاية دراسة المجموعة الشعرية لإيلوار هي إذاً إظهار كيفية توليد البنية التصويرية للضوء لعالمٍ من القـيم axiologie والمشـاعر بتكريسـها لمختلف الأصناف التي تحدّد الممارسة الشعرية للإدراك الحسيّ. ومـن غيـر الوارد هنا تطبيق النماذج المقترحة أعلاه، بل التخلّـي مؤقتـاً عـن الإجـراء الاستنتاجي، وإعادة اكتشاف آثار هذه النماذج بصبر وتؤدة، من خلال صـياغة منهجية للبعد التصويري، رغم كافة الضغوطات التي تفرضها اللغة التخصصية.
إنّ التراث النقدي والقراءة الحدسيّة الأولية قد يلمحان لنا بما يمكن أن نقـع عليه. ولعل عالم القيم والمشاعر الذي نفتش عنه هو عالم الحب. لكنّ البحـث عن المرأة والحب في "عاصمة الألم"، كما تدعونا لذلك قراءة منمّطـة بعـض الشيء، يعني أيضا اكتشاف الضوء وظلاله وبريقه. ولقد سبق وجسّـد ج .ب. ريشار Richard دراسة حول ايلوار[1] جمع فيها بمنطق خيالي واحـد بـين الضوء والنظر والحب والأنوثة.

الضوء – المادة

تبدُّلات المادة

يتألف القطب الدلالي isotopie للضوء في عاصمة الألم مـن منظومـة العناصر الطبيعية من جهة (الماء والهواء والتراب والنـار)، ومـن صـنفين إسناديين prēdicatives بدائيين من جهة أخرى. إنّ هذين الصنفين اللذين تم الحصول عليهما باختزال جميع المسانيد التعبيرية المؤثرة فـي الضـوء همـا الآتيان :

---

[1] – ج.ب. ريشار ، *إحدى عشرة دراسة حول الشعر*، 1964

1 ــ صنف الهدم/البناء (شيَّد، دعم، مكَّن، حجَّر، ذرّ، بــدَّد، مــات، ولــد، حرق).

2 ــ صنف التواصل/عدم التواصل (مال، كشف، انتقل، فتح، أغلق). يقوم الصنف الأول على محور الذات/الموضوع وهو مسؤول بشكل أساســي عــن تجليات شدة أطوار الضوء وتواترها. أمَّا الثــاني فهــو يقــوم علــى محــور المرسل/المُستقبِل وهو مسؤول بدوره عن تجليات وضوح الرؤية visibilité والتحرُّك والتوجُّه.

وهكذا بمقدورنا تحليل الصور figures الضوئية في المجموعة الشــعرية انطلاقاً من هذه العناصر الأولى. فمثِلاً، يأخذ عنصر الماء على عاتقه بشــكلٍ تصويري "الشفافية" التي تبدو في قصيدة "غيابــات I" (ص9) والتــي تُســتغل تركيبياً على محور التواصل ("تعوّدا على الشفافية"). بالطريقة نفســها، يأخــذ عنصر "الهواء" على عاتقه صورة "الشمس الكاسرة" (خوان ميــرو، ص129) (من خلال صورة الطيرِ) التي يُسند إليها الأسر capture فيتوضَّح الهــواء على محور البناء/الهدم. أخيراً، فإنَّ عنصر "الهواء" يأخذ على عاتقه (بواســطة الطير) صورة "فراخ الفجر" couvé d'aurore التــي تتَّخــذ مكانهــا ــ بمظهر /شروعيّ/ inchoatif ــ على محور البناء/الهدم عبر المُسند التحتي "ولد".

وأحد الآثار الأكثر أهمية الناتجة عن الجمع بين العناصر الطبيعية وهــذين النوعين من المسانيد هو إسقاط جملة من العمليات المادية الأولية المنتجة لسلسلة من تبدُّلات الضوء ــ المادة، على تشكيلة الضوء. فمثلاً ينتج الهدم المطبَّق على عنصر "الأرض" نوعية ذروريّة [2] pulvérulente من الضــوء، كمــا أنَّ وضوح الرؤية المطبق على عنصر "التراب" يولِّد أثراً معدنياً قوامه "الزجــاج". بالشكل ذاته، فإنَّ التوجُّه والتواصل المطبقين على "الهواء" يحــدِّدان ومضــات ضوئية أو مسارات طيور.

وهكذا تتضح تشكيلة الضوء من وجهة نظر جديدة تكمن في فحص تحولات الضوء كعمليات تتم في فضاء تشغله العناصر الطبيعية.

إنَّ صورة الألماس والخاتم والحدّ والإبرة، تتجلى في النص حالة ناتجة عن موضوع تكثيفٍ، يتخذ في هذه الحالة مظهر تبلور *للبريق*، في الوقــت الــذي

---

[2] – ذروريّ : قابل للتفتُّت إلى ذَرور.(المترجم).

يظهر فيه أحياناً كقطب مصدري لصنف التوجه. ويمثّل الضوء "المنخفض إلى نقطة" الدرجة القصوى لهذه العملية (Ronde، ص 47).

ثمة مجموعة آخرى من الصور تجمع بين الحجر والفلك والسور والظل المتصلّب، أي الضوء المتحجّر، لإحداث أثر تكويني وهكذا فإنَّ المُسند "حطّم الضوء" ("الفريدة"، ص 28) يفترض ضوءاً "متصلباً"، ويفترض البيتين الشعريين الآتيين:

"اسند في السماء، الأشجار الجامدة
تعانق الظل الذي يسندها"

وجود ضوء جامد ومتحجّرٍ (وهو الظل) يشارك مباشرة في التوازن التكويني للمنظرً الطبيّعي.

وتتعارض مع الأشكال المعدنية أشكال السائل المائعة التي تُستغل خصائصها لتحريك الضوء بعملية الانتشار expansion كما في المثال الآتي:

"في زمن الشرارات
كان يطلق الضوء"

يكتمل الانتشار ويصل طوره النهائي عندما يشغل الضوء المنتشر الفضاء الظاهر (غباراً أو رملاً، غيمة جسيمات أو حشرات). ونتبين هذا النوع من احتلال الفضاء بالذرّ pulvérisation في قصيدة "مكتمل" Parfait (ص 46):

"أعجوبة رمل ناعم
تخترق الأوراقَ والأزهار
تتفتح في الفاكهة
وتطفح الظلال"

ويفسِّر المقطع الثاني هذه العملية كهدمٍ للمادة بتجزيئها اللانهائي:

"كل شيء يتجزأ في النهاية

كل شيء يتشوّه ويضيع
كل شيء ينكسر ويختفي
والموت بلا عاقبة "

معنى ذلك أنَّ الانتشار الذي يقضي على جمود المعدن يبدِّد كلَّ مادّة في طوره الأخير. وكما تحدِّد نهاية القصيدة بدقة، فإنَّ الضوء ينحسر من العالم فلا يترك خلفه سوى فضاءٍ مبدّدٍ وفانٍ:

"أخيراً
لم يعد للضوء طبيعة
إنّه مروحَة نهمة، نجمة دافئة
يهجر الألوان
يهجر وجهه
أعمى صامت
متماثل في كل مكان وفارغ "

نلاحظ في هذا المثال أنَّ 1- التشكيلة تجمع بين عنصرين، هما الريح (مروحة نهمة) والمعدن المبدَّد إلى رمال. 2-حدث الهدم يؤثر على التمفصل الدلالي للفضاء، فهو يعطّل كل تمايز ("متماثل في كل مكان وفارغ").

فمن جهة، تحقق الصور المعقّدة "مروحة نهمة" و"نجمة دافئة" عنصر "الريح" الذي يفترضه الذرّ المستخدم منذ مطلع القصيدة. وتدفع هذه الصور للاعتقاد بأنَّ العمليات التي تحدث في الفضاء يمكن أن تنشأ ــ بالنسبة لذات الإدراك الحسِّي ــ عن التزعزع وفقدان التوازن المتولّدين عن اجتماع عنصرين، أو عدة عناصر مادية وسط علاقات معقدة.

ومن جهة أخرى، ينفصل الضوء عن الأشياء التي يؤثّر فيها، إذ يفقد القدرة على التمييز بسبب شدته نفسها وحذفه لكل شكلٍ ونتوء. بناءً على ذلك فإنَّ تعديل خاصية /الشدة/ التي يُحتمل الحصول عليها بالاعتماد على مظهرية السير الزمني للحدث [3] aspectualité (انظر المظهر الشروعيّ inchoatif)

[3] - مظهرية السير الزمني للحدث : تبدِّي السير الزمني للحدث. فالمظهر هو "وجهة نظر" على الحدث الذي يتصف بالاستمرارية أو الانتظام أو الاكتمال أو عدم الاكتمال أو الشروع...الخ.(المترجم).

يمثل أحد شروط الإدلال sémiosis نفسه، أي إمكانية الاختلاف والتباين contraste.

ويُثبَت من ناحية أخرى أنّ النمط الجوي هو نمط غياب الأشكال والحدود، كما في قصيدة "العادة" L'habitude:

"الريح تغيِّر شكلها
إنَّها تحتاج إلى ثوبٍ على قياسها
ثوبٌ لا قياس له"

ونلاحظ أنّ الريح في قصيدة "تلك التي لا تملك الكلمة" Celle qui n'a pas la parole تقترن بشكلٍ واضحٍ وصريح مع الانتشار والموت في الوقت نفسه:

"ترحمهم الريح ذات الوجه الكبير
انهيارٌ ثلجي، وسط رأسه الشفيف
الضوء، سربٌ من الحشرات، يرتجف ويموت

أعجوبة أن تكون مفتَّتاً وممزقاً
من أجل كائن واحد"

(ص 71)

إنّ عدة صور من صور التعدُّدية غير المنظمة ("انهيار"، "تفتُّت") تنمّي صورة أخرى من صور الذرّ وهي "سرب من الحشرات". يرتكز تحلل الكنه إذاً على التحويل الآتي: يتم الانتقال من محور التواصل والرؤيا والتوجه إلى محور الهدم وتعطيل كل توجه. أمّا الريح فتحقق اهتزازاً توترياً محضاً، وينبغي ألاّ تفسَّر مفردة "موت" كقطبٍ من أقطاب نظام القيم، بل كتقهقرٍ إلى مرحلة تسبق انبثاق الدلالة في العالم الطّبيعي.

أطوار المسار والانتقالات المادية

يُظهر الكشف السابق ــ على الرغم من طابعه التجريبي ــ تعقيداً في صور الضوء المادية. فمن جهة، يشكل السائل والمعدني والهوائي الصور الرئيسة

لأسلوب تحويل ماديٍّ للضوء. ومن جهة أخرى، فإنّ عمليات التكثيف والتمدد التكوينية المطبّقة على هذه الصور تنتج التبلور والتحجّر والتحرّك.. الخ.

أما فيما يخص العناصر الطبيعية، فإنّ المسار يبدو موجّهاً على النحو الآتي:

ضوء ← معدن ← سائل / هواء

ثمة صور خاصة تضمن الانتقالات وذلك على شكل روابط معقدة يحدث التحويل داخلها بقلب صفتها الراجحة dominante. وهكذا فإنّ الألماس، المشتق الأرضي من الفحم، هو صورةٍ لصيرورة عملية التمعدن:

الضوء ← (ألماس، حجر كريم) ← معدن

إنّ تغيُّر الحالة المادية ينتج بطريقة ما عن تكثيف فضائي كما في قصيدة "الدوّارة" Ronde [4] إذ إنّ رؤية الأحجار الكريمة مسبوقة بعمليات تحيل الضوء إلى نقطة. يمكن للانتقال نفسه أن يتّخذ شكل الإبرة:

"ذات يوم سيغضبون، إبرةٌ من نار" (ص 125)

أو شكل الشفرة:

"بعيداً تشحذُ الشمس على الحجارة
سرعتها في الخلاص" (الاختراع، ص 16)

بالطريقة ذاتها، تتطلب الإسالة صورةً انتقالية، فحجم المادة المعدنية يجب أن يتحول إلى سطحٍ مستوٍ نصف معدني ونصف سائل. قد تكون تلك الصورة "زجاج الماء" كما في قصيدة "العادلون الصغار" Les petits justes, IX:

"على هذه السماء التالفة، على نوافذ الماء الزجاجية العذبة
أي وجهٍ سيأتي، صدفةُ القوقع الرنّانة" (ص 85)

---

[4]- غناء يرافقه رقص دائري.(المترجم).

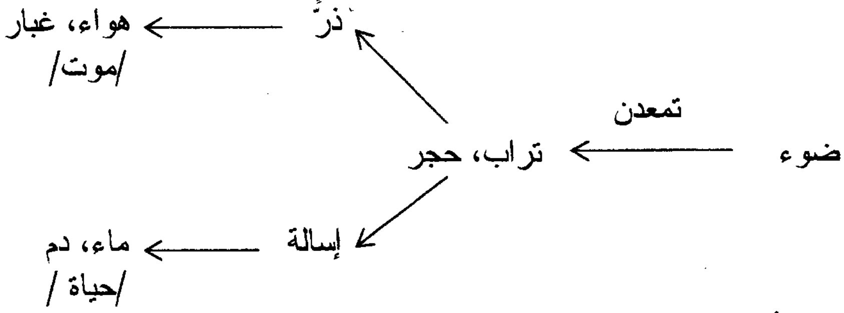
وقد تكون أيضاً مرآة سائلة كما في قصيدة "غيابات I":

"*ميل قليل من الماء يُحدث هذا السقوط*
مزيج المرايا هذا " (ص 91)

معنى ذلك أنَّ تشكيلة الضوء في "عاصمة الألم" لا تستغلُ فقط منطقاً مادياً يقوم على عناصر أربعة (ليست النار سوى أحد تجلياته الممكَنة)، لكنها تشرف أيضاً على تحوُّلات هذه العناصر باستخدامها الدوري لصور انتقالية تسمح ــ كروابط معقدة غير مستقرة ــ بالعبور من عنصر إلى آخر. ومن جهة أخرى، يمكننا ــ نظراً للترابط الوثيق بين هذه التحولاتً المادية وآثار الضوء المختلفة ــ اعتبار القطب الدلالي للضوء ضامناً للتماسك الكلّي لعمليات التحول المادي.

تخضع تحوّلات هذه العناصر لنموذجين من الموضوعات التي تم تحديدها حتى الآن. فمن جهة، يؤثّر البناء / الهدم على التمعدن (تحقيق عنصر التراب) والذرّ (تحقيق عنصر الهواء)، ويفضي إلى فقدان التمعدن والموت (انظر التآلفات المتعددة بين الماء والدم والحياة).

يتمثل الكل في النتيجة بعملية تشتمل على تفرُّع داخلي:



وبما أنَّ تسميةَ العمليات يشير لنتيجتها المادية، يمكننا اختزال المجموعة إلى ترسيمة مبسَّطة تُبيِّن بوضوح ثنائية التمعدن والصور المقترنة به:

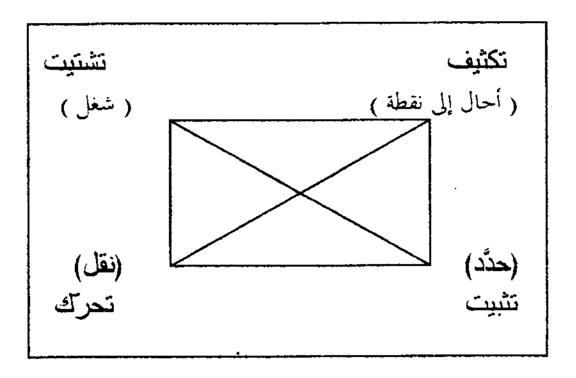
بناء   هدم (ذرّ)
(تمعدن)
تثبيت   تحرُّك (إسالة)

يتعلق الأمر هنا طبعاً بتركيب متزامن لا يمثله التسلسل الخطي للحوادث في المجموعة الشعرية. من الممكن مع ذلك القيام بتوزيع معين لهذه التحولات في المجموعة الشعرية بكاملها. إن عملية البناء ← الهدم (التمعدن ← الذرّ)

تخصّص إجمالاً للجزء الأول من المجموعة الشعرية وتخصص عملية التثبيت ← التحرّك (التمعدن ←الإسالة) لنهايته. بالفعل، إننا نصادف في القسم الأول من المجموعة الشعرية على الأخص وصفاً سردياً لآثار الريح والذرّ المميتة، وتظهر في القصائد الأخيرة القدرة الإحيائية للتحرك المائع ولسيلان الدم.

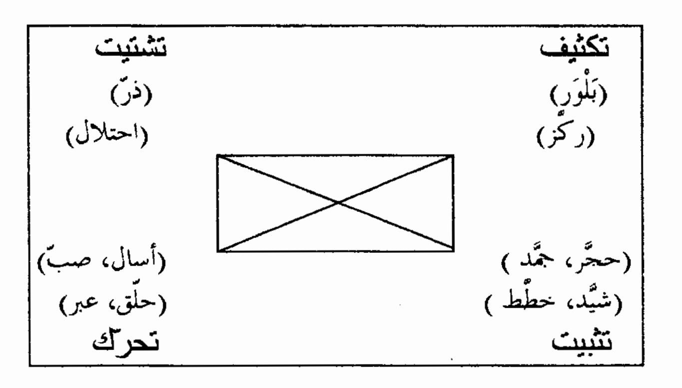
العمليات التي تتم في الفضاء

إنّ ترسيمة تحويل العناصر الطبيعية التي يديرها الضوء والتي أسّسناها أعلاه بطريقة تجريبية وحدسية، تقوم في الواقع على عدة عمليات مكانية ومادية في الوقت ذاته، كالتمعدن والذرّ والإسالة. تبدو حالات المادة هذه، لو نظرنا إليها من قرب ــ وبغض النظر عن العناصر الطبيعية التي تدخل في تكوينها ــ كأنماط مختلفة من التماسك المترجم فضائياً. هذا التماسك غير مستقر وتتمفصل تحولاته إجمالاً مع صنف "التشتيت/التكثيف" المطبّق على فضاء متراكم بالأجزاء المادية. لقد اقترحنا انشطاراً لهذا الصنف بالمفردات الآتية:



الشكل 1

إنّ الأحداث الفعلية المقابلة لكل عملية من هذه العمليات هي الآتية:



الشكل 2

إضافة لذلك، بما أنَّ العناصر الطبيعية تُظهر بتبدُّلاتها المتنوعة نظام قيم الحياة/الموت، فقد تحدونا رغبة في اعتبار المنظومة التي تم الحصول عليها منظومة قيمية. لكن لا يمكن منح قيمة أكسيولوجية بشكلٍ واضحٍ وقطعي لجميع مراكز المنظومة ولذلك فإنَّ محاولتنا فهم النص بشكل أفضل تواجه استقطاباً غير مستقر أحياناً. بالفعل إذا كان /الموت/ قيمة ممنوحة لمركز "التشتيت" فإنَّ ذلك يحيلنا إلى القيام بعمليات تقريبية. فلو تفحصنا نهاية قصيدة "تقويسة عينيك" La courbe de tes yeux على سبيل المثال:

"العالم أجمعه رهن عينيك
ودمي كله يجري في نظراتك "

لاستنتجنا أنَّ /الحياة/ هي قيمة منحت لموقع "التحرّك" لأنَّ الحدث المذكور هنا هو حدث تواصل بين الـ "أنا" والـ "أنت" يتم خلاله تبادل أساس الحياة principe de vie بين الشريكين على شكل سائل. ومع ذلك فإنَّ هذا التبادل غامض، إذ يمكن تفسيره كهبة (النظر يهب الحياة) وخسارة (النظر يخطف الحياة). ويتأكّد هذا الغموض في قصيدة "واحدة" Une:

"وأنت دم الكواكب يسيل فيك، ضوؤها يسندك. مع الزهور تنتصبين، على الحجارة مع الحجارة، بيضاء الذكريات الممحية، الممتدة، المرصعة بالنجوم، المستنيرة بدموعك الهاربة. إنني ضائع" (ص 117).

إنَّ تزعزع نظام القيم أمر بدهي ومن العبث إظهار أنواعه. فقد تحدونا الرغبة إلى إلقاء مسؤولية ذلك على البين ـ ذاتية intersubjectivité

وعلى تغيّرات وجهات النظر التي تسببها. لكن يحق لنا أيضاً أن نفترض بأن نظام القيم بذاته غير ملائم هنا وأن أشكال الضوء المادية في الفضاء هي مجرّد تمفصلات تم إسقاطها على الحيّز التوتري. ولذلك فإنّ هذه الأشكال المختلفة تميّز المعيار القيمي valence فقط.

إذا حاولنا من جهة أخرى توزيع درجات شدة الضوء المختلفة على هذه الأشكال، لحصلنا على نتيجة مذهلة. فتشتيت الضوء diffusion هو تشتيت للظل دورياً، والتكثيف concentration هو بوضوح تكثيفٌ للبريق. والتحرّك circulation هو تحرُّكٍ للإشعاع (للإضاءة) والشفافية، والتثبيت immobilisation هو تثبيت للعقمة. معنى ذلك أنّ الضوء حُرم بطريقة ما من إحدى ترسيمات المنظومة، ألا وهي ترسيمة (التشتيت والتثبيت). فالمواقع هي مواقع متمعدنة اختفى عنها اللون، وآثار الاحتلال المادي هي آثارُ هدّامة. إنّ البريق والإضاءة في عالم إيلوار المرئي يهيمنان بقدر الاقتراب من عتبة الانبهار.

الضوء والمعرفة

إلى جانب الانتشار البراغماتي للضوء في الصور الفضائية وفي العناصر الطبيعية، يمكن إعادة تكوين بعد معرفي حقيقي تكون فيه آثار الضوء تجلّيات للمعرفة والجهل والانبهار أو النسيان.

إنّ النصين التاليين يمثّلان بشكل خاص التناقض الرئيسي الذي يمفصل هذا *البعد المعرفي* بكامله والذي يدعونا للتعمُّق في البحث، من ناحية:

"تعوّد الناس الذين يتغيَّرون ويتشابهون
أن يغمضوا عيونهم..
لتبديد ضباب السخرية "
(*العادلون الصغار*، ص 87)

ومن ناحية أخرى، علينا، على نحو مفارق، إغماض عيوننا من أجل "تبديد الضباب"، فلا بد وأن تنبهر العيون المحدّقة:

" تحلُّ الشمس المبهرة محل مرآتك

وإذا كانت تبدو خاضعة لقوى المساء
فلأنّ رأسك مُغمض العينين، أيها التمثال الساقط "
(المساواة *في الجنس*، L'égalité des sexes، ص 51)

معنى ذلك أنّ البحث الحثيث عن المعرفة، يؤدي للانبهار والجهل، وأنّ الذين يخففون من حدّة البريق فلا يبحثون عنه بإلحاح، هم وحدهم الذين يحصلون على نصيبهم من المعرفة.

وتستحوذ صور العمى والانبهار على الشاعر، فهي غالباً ما تتكرر في مجموعته الشعرية. ويلتقي الضوء ومزاياه المعرفية هنا بالبصر وأشكاله المختلفة ووظائفه. وقد يكون ذلك أحد الأقطاب الدلالية المشتركة isotopies associées التي يمكن استكشافها استكشافاً مفيداً، لكن ذلك سيبعدنا عما نحن بصدده دون أن يعود علينا بفائدة في الفهم. ما يمكننا ملاحظته الآن إضافة لذلك هو أنّ البين ــ ذاتية تعقّد المسألة، بما أنّ عتبة الإحساس التي ذكرناها سابقاً ليست واحدة عند الشريكين، فالأنا تبحث عن الظل الذي يحميها والذي يسمح لها بمعرفة العالم والتعرّف على نفسها فيه، وتستقبل "هي" كل الضوء، فتبدو مخيفة وخطيرة. حتى إننا نلاحظ أنّ "عينيها مفتوحتان دائماً / ولا تدعني أنام " (*العاشقة*، ص 56). إنها تحاول جرّ "الأنا" إلى شكل المعرفة الخطيرة هذه التي لا تُحتمل والتي تمنحها العيون المفتوحة. وفي نهاية المجموعة الشعرية، يبدو أنّ "الأنا" ترحّب بهذه المعرفة المبهرة، وذلك لأنها واسطة هذه المعرفة وبذلك فهي تزيل عنها الخطر:

" أنت يا من تُبطل النسيان والأمل والجهل
تُبطل الغياب وتضعني في العالم "
(تلك الدائمة، Celle de toujours، ص 140)

بغياب هذه الوساطة، تتعارض العين التي يبهرها النور القويّ مع المعرفة التباينيّة، كما نلاحظ في قصيدة "لا تشارك أحداً بعد اليوم" Ne plus partager:

" لا نفع من عينيّ
(...)

ويمكن ألاَّ أرى بهما أبداً
ينفصل العالم عن عالمي
فأنا أميِّز نهار ضيائي الإنساني
(...)
أميِّز الدوار عن الحرية
الموت عن النشوة
النوم عن الحلم
يا أيتها الأشعة التي تنيرني، ياأشعتي الدامية "
(ص 89-90) .

كل شيء يحدث وكأنَّ الذات تستطيع أخيراً التصور والإدراك الحسِّي ما إن يُلغى الحس الطبيعي sensation brute. لو تفحَّصنا مفردات التمايز التي تستطيع الذات القيام بها، لتبين لنا أنها تعارض بين تجارب الجسد الذاتي من جهة ("عالمي"، "وضوحي كإنسان "، " الدوار"، "الموت") وظواهر تتعلق بالعالم الخارجي أو يحدثها العالم الخارجي ("العالم"، "النهار"، "النشوة") أو العالم الفكري و الروحي ("الحرية"، "الحلم") من جهة أخرى. إذا كان هناك تناقض بين هاتين الطريقتين في فهم العالم، فإنَّ هذا التناقض يكون بين لحظتين مختلفتين من مسار بناء ذات المعرفة: اللحظة الأولى هي الذات الحاسَّة الخاضعة للإدراك الحسِّي الجمالي أي لانصهارٍ مؤلمٍ مع موضوع الحس الذي يتملكها، والثانية هي الذات المدرِكة حسيّاً والعارفة، التي تبقي العالم بعيداً، أو التي يبقيها العالم بعيدة.

ونجد تأكيداً لهذه الفرضية في قصيدة "مرآة لحظة":

" تبدِّد النهار
تُظهر للناس صوراً رهيفة المظهر
تحرم الناس من التسلية
إنها قاسية كالحجر
...
بلغ بريقها حداً بدت معه الهياكل والأقنعة مزيفة
...

ما فُهم لم يعد يوجد
فقد اختلط الطير بالريح
واختلطت السماء بحقيقتها
والإنسان بواقعه ".

إنَّ الشمس المبهرة في عدة قصائد هي عامِل تصديقي véridictoire opérateur عادي. فهي توطد السر وتولِّد الوهم أو توحي بالخطأ (راجع ص 96) لكن "مرآة اللحظة" هنا تفعل أكثر من ذلك، بما أنها تعطل حتى اللعبة التصديقية ... فهي تُغرق ذات الحس في بداهة مطلقة، أي في بداهة انصهارها مع العالم في الكنه، فترجِعُها إلى عالمٍ ما قبل سيميائي، لا يمكن التمثيل فيه مطلقاً ــ (فقدان المظهر يعني منع كلّ تمثيل، وحتى كل إدلال) كما تختفي فيه موضوعات المعرفة والفهم نفسها ("ما فهم لم يعد يوجد") والنتيجة النهائية لهذا الانكفاء هي الإبهام واستحالة كل تمييز، على عكس ما يحدث في قصيدة "لا تشارك أحداً بعد اليوم".

لعلَّ الضوء يبدو مطلقاً بلا شوائب عند عتبة الشدة القصوى، فتضيع الذات الحاسة في الحس وتتوق للتعرف على القصدية في العالم المرئي. وتصف قصيدة "نهاية الظروف" Fin des circonstances انمحاء الخطوط والدلائل (التحويل المكثّف للضوء):

"أضمومة ورد مبعثرة تُلهب أعراف الأمواج
ويلمع ريش الهلاك الأبدي كله
في الليل وفي بحر السماء
لم يعد هناك من أفق، أو حزام
يقوم الغرقى للمرة الأولى بحركات لا جدوى منها
كل شيء ينتشر، لم يعد بالإمكان تخيل شيء"

فاختفاء المعالم الفضائية يترافق مع اختفاء الأفق نفسه. وهنا أيضاً تكون /الشدة/ هدّامة، ويتم تصوير فعلها ضمنياً بواسطة الريح ("أعراف"، "ريش") فيؤثّر على الوظيفة السيميائية نفسها، لأنَّ تشتيت الضوء يمنع "التخيّل". ونصادف هنا حالة قصوى، "إدراكاً حسِّياً جمالياً مفرطاً" hyperesthésie تفنى فيه الذات في الوقت الذي يفنى فيه العالم الذي تشعر به دون أن تُدركه

حسياً. إنَّ خطر الإدراك الحسِّي الجمالي، هو الانصهار غير القابل للانعكـاس irréversible، إذ يكفي أن تتجاوز الشدّة عتبة حساسية الذات، حتى تتحوّل وفرة المعنى إلى انهيار تام له.

إنَّ توحُّد الفضاء التوتري الذي تسكنه الشدة الضوئية وتشـير ذات الإدراك والإبلاغ إلى معطياته الزمانية، يضمن الإدلال داخل العالم المرئـي. وتـؤثر القوى اللاحمة والمبدِّدة بشكل صريح في جسد هذه الذات ودورهـا الإشـاري déictique، وفي الفضاء التوتري في الوقت نفسه. في اللحظة التي يتم فيها تجاوز عتبة الانبهار، تنفصل الذات والمكان عن بعضـهما، ويتعطـل تحديـد المعطيات الزمانية والمكانية déictisation ويختفي كل معيارٍ قيمي، في الوقت الذي تزول فيه إمكانية تركيب تقسيميٍ جديد للأشياء. إنَّ "غيمةَ الرمـل المتصلِّبة " و"سرب الحشرات المهتزة نشاطاً وحيوية" توضحان لنا ذلك، فهما تتكونان من أقسام غير قابلة للاختزال لأنَّهما تتألفان من كيانات متجانسة، ولذلك لن يكون هناك من أثر لرصد التباينات كما يضيع درب التوحيد.

ويَظهر لنا حلان حينئذٍ: يكمن الحل الأول في الاستعانة بذات أخرى قادرة على مقاومة قوة الإحساسٍ وعلى الإفادة منها دون مخاطر. إن الإدراك الحسِّي الجمالي الوحيد والحقيقي الذي يمكن تحمّله، هو إدراك بين ـــ ذاتي. ينشأ عندئذ التحّرك الضوئي بشكل تدفقات لحظية غيـر زمنيـة atemporels تـربطً الشريكين. إن العالم السيميائي الذي ينكشف بعد عتبة الشدة القصـوى، هـو بطريقة ما عالم الحب والتقمُّص الوجدانيّ empathie.

الحل الثاني يكمن في تنظيم الشدة الضوئية للبقاء دون العتبة. وعلـى هـذا الأساس فإنَّ الظل الخفيف والعيون المُطرقة والأجفان المنفتحة قلـيلاً، تكفـي لإحداث خللٍ وإعادة تكوين القصدية.

ويمثِّل الفجر الشكل الأكثر تواتراً للضوء اللطيف، كما في قصيدة " الأولـى في العالم"Première du monde:

"و من خلال الفجر الموارب تبحث صرخة واحدة عن مخرج

و تحت اللحاء شمسٌ حوَّامةٌ تسيل

وتتوقف عند جفنيك المغمضين

أيا أيتـها الرقيقة، إنَّ الليل يمتزج بالنهار حين تنامين "

الشرطان متحققان هنا. أولاً شرط التلطيف atténuation، لأنَّ الشمس مختفية تحت اللحاء، ولأنَّ قليلاً من الليل ما زال يمتزج بضوء الفجر، وثانياً شرط الوساطة البين ـــ ذاتية، لأنَّ هذا الضوء المتولد يتوقف عند جفني الآخر المُغمضين. لكن شرط التلطيف يتحقق بطريقة خاصة بعض الشيء لأنهَّ لا يتم تخفيض الضوء والمعنى، بل كبحهما. نحن هنا في طور شروعيّ لسيرورة انفتاح الضوء وتكثيفه.

في الواقع، سواء أكان الأمر يتعلَّق بوساطة عاشقة أم بتلطيف مصطنع فإنَّهما يميلان ـــ على حد سواء ـــ إلى إستعادة النقص الذي من دونه يصبح الإدراك الحسِّي ألماً صرفاً. إنَّ الإجراءين يُدخلان عاملاً ثالثاً (يكون بمنزلة مرشحٍ أو وسيط) يعطِّل أو يُبعد الوصل المباشر بين الذات الحاسَّة والضوء.

ويبدو إجمالاً أنَّ أي ضوء ثابت يمنعنا من المعرفة أو يجعلها لا تُحتمل. وما تبحث عنه الذات هوعدم استقرار الظل والضوء، كما تبحث عن الأطوار الوسيطة والانتقالات والاضطراب الداخلي في النهايات المعقدة. إنَّ فكرة موضوع المعرفة التي تُحتمل أو لا تُحتمل تدفعنا للتأمل في قوام القيمة داخل "عاصمة الألم"، فالانشراح euphorie والانقباض dysphorie لا يتزامنان مع وصل الموضوع ذي القيمة وفصله، مما يحرِّض على البحث عن درجة تقييم أخرى.

الضوء ومظهرية السير الزمني للحدث aspectualité

الشروعيّة والتوترية

لاحظنا أنَّ ايلوار يهتم بالانتقالات أكثر مما يهتم بالأطوار، ويهتم بالنهايات termes المعقدة التي على وشك الانقلاب الضمني، أكثر من اهتمامه بالنهايات البسيطة وغير الملموسة. معنى ذلك أن تبدّي السير الزمني للحدث يشغل مكانة هامة في عالم خطاب "عاصمة الألم"، وفي البناء الدلالي والنحوي لتشكيلة الضوء خاصة.

تزداد أهمية الضوء على نحوٍ خاص عندما يلاقي فجر الأشياء والكائنات وولادتها أو طفولتها عبر التواصلات المختلفة التي يقيمها مع أقطاب دلالية

شكلية أخرى. إنَّ معيناة[5] sème /الشروعية/ في معظم النصوص التي تَحدُث فيها هذه المصادفات تضمن القطب الدلالي للبلاغ السياقي المنقطع عن صور مختلفة من الجمود والماضي والرجع أو التكرار، كما هو الحال في قصيدة "الأكثر شباباً" La plus jeune بشكلٍ خاص:

"الطفل يعرف أن العالم يبدأ بالكاد
كل شيء شفّاف
(...)
وفي عيون الطفل المظلمة والعميقة
كالليالي الآرقة
يولد الضوء"

إنَّ /الشروعية/ الحاضرة في "الطفل" و"العالم يبدأ بالكاد" و"يولد الضوء" تدرك بوصفها صورة انتقالية. فهي بالفعل لا تخص فقط إطلاق déclenchement الحدث الضوئي أو الحياة أو الأيام الأولى للعالم، وإنما، بدقة أكثر، الانقطاع عن الطور السابق والانسلاخ عن الحالة المعاكسة.

1 ـ فالطفل يلد بعد أن شنق نفسه ("طفل مجنون شنق نفسه").

2 ـ ويولد ضوء النهار من "الليالي الآرقة". يمكننا من خلال هذه الأمثلة أن نقدِّر بشكل أفضل سبب تعلق "ايلوار" بالعلاقات المعقدة. فميوله لتلك العلاقات يغذي بحثه عن صور "الانبثاق الصراعي". إنَّ النهار يولد من الليل فينكره وينفصل عنه، بالطريقة التي تولد فيها الحياة من الموت وتنفصل عنه.

في هذه الحالة، يمكن تفسير تفضيله لـ/ الشروع / كقيمة يضيفها على الصور التركيبية syntaxiques خاصة. فقلب المضمون الدلالي داخل صنف من الأصناف يفترض قلب الهيمنة dominance، أي قلب علاقة من القوى. وبالتالي فإنَّ هذه الصورة ليست الطور الأول كحدث يدركه مشاهدٌ من نمط "معرفي" يعزل الموضوع كوحدة دلالية grandeur تركيبية مستقلة. إنها الانتقال التوتري والصراعي بين حدثين يدركهما في استمراريتهما مشاهد من نوع حسي ـ إدراكي لم "يفهم" أنَّ حدثاً ثانياً مستقلاً قد تحقق، فيدركه كانبثاق

[5] – تصغير معناة sémantème. وهي الوحدة الدلالية الصغرى غير القابلة للتحقق بشكل مستقل. ولذا فهي تتحقق دائماً داخل تشكيلة معنوية أو داخل معناة وهي مرادفة للسمة المعنوية trait sémantique. (المترجم).

متنافر فقط داخل الموضوع الأول. ولا يمكن إدراك الضدين وسط الصنف ذاته إلاّ لاحقاً وبفضل كفاءة ذات معرفية حقيقية.

يمكننا تقدير مغزى هذا الاقتراح بتفحُّص آثار العملية العكسية كما تظهر في قصيدة "الأيقونة المشبعة بالهواء" L'icône aérée : *أيها البناؤون الرقيقون ذوو الأصداغ القرميدية الوردية والعيون المشوية بالأمل، لن تنتهي المهمة التي تقع على عاتقكم أبداً. أيتها المنازل الأكثر عطباً من جفون محتضر، هل سيلعبون لعبة الخاسر يربح؟ أيتها البهائم الضخمة الجامدة في عروق الزمن، في فجر الظهيرة، و فجر منتصف الليل وفجر لم يباشر شيئاً ولم يُنه شيئاً، لن يزعجكم هذا الجرس الذي يدق في كل مكان وبلا انقطاع وسط كل شيء".*

يمثّل هذا المقطع بياناً واضحاً لما يجري في حال ألغينا الفجر، حيث توصف فيه بالفعل عدم قدرة الفجر على تجزئة الزمن والتطلّع إليه وجعله إنسانياً، فلقد أصبح الفجر وسط كل شيء بدلاً من أن يمثّل انتقالاً ولحظة تحويل. يسمح التحليل السابق بافتراض انكفاءٍ هنا. فليس بمقدور المشاهد أن يعزل الحدث الجديد الذي يحرره الفجر، كما أنه لا يحس ولا يشعر حتى بالانتقال من موضوع لآخر. فكل شيء بالنسبة له يتشابه ولا يمكنه إدراك أي تناقض.

إنَّ النص يشرح لنا ذلك، فعيون المشاهدين ــ هؤلاء " البهائم الضخمة الجادة في عروق الزمن" ــ "مشوية بالأمل". لقد أصبحوا غير قادرين على إدراك أشكال الزمن المظهرية إثر تعرضهم الطويل لضوء الترقّب. كل شيء متشابه، لأنَّ الأمل والترقّب ينجمان من وجوب ــ الكنه devoir-être، فيلغيان كل تنافر بين الفترات الزمنية ويحولان الزمن إلى مهلة بسيطة بين بداية الترقب (الكمون vitualisation) وتحقيق ما هو متوقّع.

يمكن أن نلاحظ بدقة أكثر هنا أن المشاهدين فقدوا أحاسيسهم من جرّاء تعرضهم الطويل للأمل ــ الضوء مما يجعلهم غير قادرين على القيام بمهمتهم على أكمل وجه ("ستكون دائماً غير مكتملة") وعلى إدراك الفرق بين ما يسبق الفجر وما يليه. إنَّ إدانة "بنّائي الكنيسة" تقوم على مبدأ إدراكي ــ حسي وعلى صورة تركيبية. فالجدارة بقيام مهمة ما على أتم وجه، هي أولاً المقدرة على مفصلة موضوع هذه المهمة مظهرياً والاستدلال على اللحظة التي تبدأ بها. وليس "بنّاؤو الكنيسة" جديرين بذلك بما أنَّ الأمل يدفعهم للانتظار. إضافة لذلك فإنَّ هذه القدرة ليست معرفية (فهي ليست معرفة الفعل savoir-faire)، بل حسيّة ــ إدراكية فقط. يجب على ذات الحس أن تكون قادرة على الإحساس

باللحظة التي تبدأ فيها الأشياء بالتغيّر ويرتسم فيها الحدث المنتظر على خلفيـة الحدث السابق.

الشروعيّة والقيم

يبين هذا المثال دور الفجر ودور الضوء /الشروعيّ/ على الأغلب. فالضوء يمنح اتجاهاً للفعل الإنساني ويمفصل الزمن والمكان تمفصلاً حسيّاً، فيعطـي معنى للصيرورة ويُظهر فيها أطواراً وانتقالات وتناقضات تغطي التحـويلات. وتظهر /الشروعيّة/ هنا ــ بطريقة غير متوقعة ــ كشرط لتكميـل الأحـداث وكأثرٍ لقصدية صغرى. إنّ الضوء المدرك كبدءٍ أو أثر incidence يفترض إمكانيةَ وجود هدف وغاية، فهو إذ يكشف القصديةَ يحرّض نوعـاً مـا علـى الاعتقاد بإمكانية تحوّل الصيرورة إلى حدث. وعلـى العكـس، فـإنّ الإدراك الحسّي الذي لا يكشف عن أي أثر أو انقطاع أو تغيّرٍ في التعديل ــ مثله مثـل الأمل ــ يبطل الاعتقاد بالصيرورة.

وترتبط حساسيّة المشاهد المظهرية ارتباطاً وثيقاً بتمفصلات الحيّز التوتري، فهي تسمح له بإدراك أقل توجيه توتريٍّ أوليّ protensive وأقل فارق في الكمون ينبثق منه المعنى. ففي قصيدة "عيونهم الصافية دوماً" Leurs yeux toujours purs يترافق نسيان خصائص الفجـر مـع تفـاقم التفاهـة وانحطاط القيم:

"أيام التباطؤ، أيام المطر
أيام المرايا المتكسّرة والإبر الضائعة
أيام الحواجب المغلقة على أفق البحار
الساعات المتشابهة كلها، أيام الأسر
روحي التي كانت ما تزال تتألق على الأوراق والأزهار
روحي عارية كالحب
الفجر الذي تنساه يجعلها تطأطيء رأسها
وتتمعن في جسدها الخانع والمغرور".

نشير هنا إلى الانفصال عن صور الضوء المادية الإيجابية أو التي تبعـث على السرور والانشراح ("مرايا متكسرة" "إبر ضائعة"). ولا يـدرك النظـرة

الانعكاسية (المضادة للنظرة غير المتعدِّية) سوى ذات مغرورة بلا مشاريع وبلا قيم. الأهم من ذلك أيضاً هو ظهور صورة الأَسر المقترنة غالباً بصورة الضوء ("شمس كاسرة حبيسة رأسي"). يكون الفجر منسياً وغير مدرك، فتظل الذات أسيرة الحالة السابقة ولا تستطيع التخلص منها، وهذا تأكيد على التفسير التوتري الجدلي والحسِّي الذي أشرنا إليه بخصوص /الشروعية/. تتضح أيضاً العلاقة بين خصائص الضوء المظهرية وتأسيس القيم في قصيدة "تقويسة عينيك":

"تتفتح عطور فراخٍ حان فجر ولادتها

...

وكما يتعلّق النهار بالبراءة

يتعلَّق العالم كله بعينيك الصافيتين

فيجري كل دمي في نظراتهما".

هذه الأبيات الثلاثة تعرض سمة /الشروع/ (الملازمة لـ "فراخ" و"فجر" والمتعلقة بـ "براءة" و"صافية") كشرط من شروط القيمة: قيمة العالم بأجمعه بالنسبة للذات، وقيمة الذات بالنسبة لنفسها. إنَّ سمة /الشروع/ هي الشرط الائتماني بالدرجة الأولى.

من الواجب تحديد قوام مظهرية سير الحدث، لأنَّها تنجم عن التركيب الخطابي، ولا يمكن أن ترقى إلى مصاف شرط قيمي مسبَّق préaxiologique. بالفعل إنَّ سمة /الشروع/ ليست سوى التجلي الخطابي لشرط أكثر عمقاً وتجريداً يسبق نظام القيم، وهو شرط ينجم عن التعديلات التوترية التي تدركها ذات الحس، ونحاول الإحاطة بها باستخدامنا لمفهوم "الشرط الائتمائي".

لتلخيص هذه النقطة يمكننا القول بشكل واضح للغاية إنَّ سمات مظهرية السير الزمني للحدث /المستمر/، /المكرر/،/المكتمل/ (إغلاق واستقرار) تشير على مستوى التجلّي الخطابي إلى حضور شروط معاكسة لبداية ظهور القيمة وإنَّ سمات /الشروع/ و/التفرّد/ و/عدم الاكتمال/ (انفتاح وتزعزع) تشير، بالعكس، إلى حضور شروط مواتية. وترافق بعض السمات التدهور الائتماني واختفاء البروزات الحسِّية والدالة، ويضمن بعضها الآخر إمكانية ظهورها.

تعرض قصيدة Gertrude Hoffmann على وجه الخصوص إحياء عالمٍ من القيم، تحت طي الضوء والأنوثة. فبعد مقطع أولي يحصي أسماء مؤنثة، يصف المقطعان التاليان إحلال المبادلة:

يا شبياتَّ الليل والنهار[6] والمطر
القلب مرتجف والأيادي مخبئة والعيون تواجه الريح
تظهرن لي حركات الضوء
وتستبدلن الربيع بالنظرة الصافية

أما أنت فتستبدلين قد الزهرة بقامتك
والجرأة والخطر بجسدك الشفاف
تستبدلين بالحب ارتعاشات السيوف
وبالضحك غير الواعي وعوداً فجرية.

يندرج في هذه القصيدة برنامجان سرديان: البرنامج الأساسي الأول هو برنامج تواصل تحل فيه "شبيّات الليل" محل المرسل وتحل "أنا" الإبلاغ énonciation محل ذات باحثة عن موضوع ذي قيمة اسمه "حركات الضوء". تقيم الذات علاقة مع الضوء بفضل نظرة متعدية وسيطها العامل الأنثوي. البرنامج الآخر ــ البرنامج المستخدم ــ هو برنامج مبادلة متكرِّر يتخذ فيه الضوء قيمة تبادلية ("نظرة صافية"، "جسدك الشفّاف"، "وعوداً فجرية "). تظهر المبادلة هنا كتطوّر وتعميم "لحركات الضوء". إن قصيدة Gertrude Hoffman Girls تحرّك معيناة /الإضاءة/ وسط مجموعة من الصور كي تظهر آثار تلك الحركات للذي يدعى "أنا".

بيد أنَّ المبادلة لا تتم إلاّ بتحقق شرطين متكاملين: فمن جهة، تميِّز سمة /الشروع/ الحدثان اللذان يباشران تكرار المبادلة وينهيانها. والأمر متعلق بـ"الربيع" بالنسبة للحدث الأول، وبالفجر بالنسبة للثاني. كما تضعف من جهة أخرى ضمانة التكافؤ الدلالي بين مفردات المبادلة. فهو محتمل بين "النظرة الصافية" و"الربيع" بسبب اشتراكهما بمعيناة /الإضاءة/ وهو بديهي رغم

[6] – شب الليل هو جنس زهر من فصيلة الشبيّات تتفتّح أزهاره قبيل المغيب وبعيده. أما شبُّ النهار فهو نبات يتفتّح زهره نهاراً وينطبق ليلاً. (المترجم).

محدوديته على مستوى التعبير بين "قامتك" و"قد الزهرة " ويصبح غير متوقّع imprévisible انطلاقاً من المبادلة الثالثة.

الشرط الأول يضمن درجة ضعيفة من الإضاءة تحمي من فرط الحس الجمالي، ويُحدث الشرط الثاني خللاً في التكافؤ يتضخم مع تكرر المبادلة. إنّ الشرط الثاني هامٌ فضلاً عن أنّه يخصُّ، بطريقة ما، التصور السريالي للصور البيانية. فكل مبادلة يمكن أن تتناظر مع استعارة (أو مجاز مرسل)، ويمكن أن يظهر خلل التكافؤ كانزياحٍ دلالي متزايد بين مفردات الصورة. معنى ذلك أن حركة الضوء ـ أي الدينامية التي تبقي حالات الضوء والأوضاع البين ـ ذاتية intersubjectives في حالة تزعزع ـ تنتج عن تكرار تداعيات من النمط الاستعاريّ يخف تقديرها شيئاً فشيئاً. هذه التداعيات تُرغم المبلّغ ("الأنا" في الإبلاغ الصريح énoncée énonciation، والقارئ في الإبلاغ الضمني énonciation implicite) على ملء الانزياح الناتج، أي المراهنة على القيم الجديدة المقترحة وبالتالي المشاركة في المبادلة بنشاط.

من السهل التوقع أن الضوء الشروعي وغير التام سيشكل الهالة المميِّزة لفَضاء المبلّغ. إنّ صور العالم الطبيعي ("ربيع"، "قد زهرة "وعوداً فجرية")، وصور الجسد الذاتي ("نظرة صافية"، "قامتك"، "جسدك") وصور العالم الداخلي (الجرأة والخطر والحب) تجد نفسها تتحرك وسط عالم سيمائي يجعله الضوء وحركة الإرسال destination الأولى هذه متجانساً. من الممكن إذاً اعتبار الضوء المتحرك والحر والطارئ الذي تشير إليه قصيدة Gertrude Hoffman Girls الضمان الائتماني للمبادلة الشاملة والشرط الذي يؤدي إلى توضع الأنّظمة الحسيِّة الثلاثة (نظام الاستجابة للعوامل الخارجية والنظام الاستنباهي الباطني والنظام الذاتي التقبّل)[7] فوق بعضها ومجانستها.

إنّ مقام المرسل يتحقق في الخطاب في الوقت الذي يتحقق فيه المعيار القيميvalence، أي مبدأ التكافؤ équi-valence بين صور العالم، وهذا التكافؤ ليس مجرَّد تكافؤ إيقاعي أو تقسيمي، بل هو صورة للخطاب. لذلك يمكن للشاعر تشبيه النساء بـ"ينابيع السماء"، ينابيع كل ضوء في فضاء المبلّغ:

---

[7] – الاستنباهي الباطني هو صفة الحساسيات التي تتلقّى تنبيهاتها من داخل الجسم والذاتي التقبّل هو صفة الحساسيات التي تتلقى تنبيهاتها من الجسم حيث تحدث (المترجم).

"رقصك هوة مخيفة لأحلامي
أسقط وسقوطي يجعل حياتي أبدية
يزداد الفضاء اتساعاً تحت قدميك
أيتها الأعاجيب، إنك ترقصين في ينابيع السماء."

نجد هنا صورة الوساطة médiation التي تتيح تحمل ما لا يمكن تحمله، والتي تتبوأ الذات بفضلها عالم القيم السامية. إنّ دور العوامل الأنثوية يكمن ــ كما نرى ــ في "فتح" زمن الذات ومكانها الضمنيين وفي جعلهما أبديين بقدر المستطاع، أي /غير مكتملين/.

وخلاصة القول: نلاحظ بأن الضوء كتشكيلة يمكن أن يؤدي ثلاثة أدوار مختلفة إزاء عالم القيم: 1 ــ فهو يستطيع، عبر مسار أو وجهة أو شكل مظهري aspectuel خاص، الإشارة للقيمة أو المكان الذي يقبع فيه.

2 ــ ويحل أكثر الأحيان محل موضوعٍ ذي قيمة.3 ــ كما أنه يستطيع أخيراً بوصفه منفذاً أن يضمن تحويل حالة الذات.

يمكن للضوء أن يشغل أربعة أدوار فاعلية إزاء موضوع ذي قيمة بصفة خاصة: 1 ــ فهو موضوع نتعرف عليه أو نحصل عليه أو نحتفظ به أو نفقده. 2 ــ وهو موضوع للبناء أو الهدم. 3 ــ وهو موضوع متصل conjoint نستحقه أو نتحمله. 4 ــ وهو الضمان الائتماني الذي يمنح قيمة للأشياء. ترجع الحالتان الأوليتان للصفين الكبيرين الإسناديين المذكورين في البداية، أي لمحور التواصل ــ التحرّك ومحور البناء ــ الهدم. والحالتان الأخريتان ظهرتا خلال التحليل وتستحقان بعض الشرح.

فيما يخصّ الحالة القائلة باستحقاق الموضوع أو تحمّله، نفترض أنّ مسألة الوصل conjonction محلوله، لكنّ مسألة الازدواجية الصيغية للموضوع تُثير التساؤل. إن الموضوع ذا القيمة مرغوب فيه، لكنّ الوصل معه غير مرغوب دائماً، إنه القيمة عينها لكنّ شدته التصويرية figurative (شدة الرغبة به) قد تكون هدامة بالنسبة للذات. ولا يظهر الضوء بلا خطورة إلا لهؤلاء الذين يستطيعون تحمل بريقه، مثله مثل المشروبات السحرية التي تمنح من يشربها العلم أو التكهن ولكنها تستطيع تسميم من ليس جديراً بها. غير أنّ الممثلين الأنثويين في "عاصمة الألم" هم وحدهم الذين يجابهون بلا خطورة القيمة ــ الضوء بكل إشراقه splendeur وبالتالي فإنّ "الأنا" الذكرية لا يسعها سوى الخضوع لوساطتهم.

وبصفة عامة، يعرف الضوء المناسب ــ كما رأينا ــ من سمته /الشروعيّة/ أو /غير التامة/ الناتجة عن طرق الوساطة التي تجنب الذات تماسّها المباشر مع الضوء الطبيعي والثابت. لقد بيّنا أنّ هذه السمات المظهرية هي الإشارة السطحية في الخطاب لتوفر شروط ظهور avènement القيمة، كانفتاح البصر وولادة الحياة وبداية النهار. وبالفعل فإنّ النبع بدلاً من النهر، والشرارة بدلاً من الحريق، والربيع بدلاً من الصيف، يُظهِرون المعيار القيمي المؤسِّس للتبادل ولكل قيمة مشتركة.

أخيراً فإنّ هذا العالم السيميائي الجديد ــ الذي يعتبر سطحيّاً عالم العلاقة العاطفية ــ يَظهر بشكل أعمق "كشكلٍ آخر من أشكال الحياة"، أي كتنظيم مجدِّد لمعايير عالم الخطاب التوترية والصيغية والفاعلة والعاطفية والتصويرية. وبالنسبة للذات التي لا تتمكن من تجاوز عتبة الانبهار بشكل سليم، وتبقى في وضع أناني يقرِّر مصيرها الذاتي، فإنّ الحياة اليومية لا معنى لها والبريق والإضاءة يحذفان اللون، وقسماً كبيراً من آثار المادة بدون أي تعويض. بالمقابل فإنّ من تعرَّف ــ بعد العتبة ــ على شكل المعيار القيمي وفضاء المرسل فهو موعود بتحويل ضوئي وعاطفي. فمملكة البريق والإضاءة الغنية بالدلالات هي مصدر السعادة المرجوة والمشتركة.

عواطف ضوئية

لا يتألف البعد الشعوري للخطاب من الألفاظ العاطفية البارزة فيه فقط. فعندما نقرأ "عاصمة الألم" قد نتصور للوهلة الأولى أنّ بيان الصور المعجمية lexicalisées للعاطفة يكفي لإظهارها. ولكنّ هذه الصور بالفعل متعددة ومتنوعة، فاللغة الفرنسية تحرِّض قسماً كبيراً من صور التشكيلة العاطفية التي تتأرجح بين الضجر والدهشة، والرغبة والغضب، والحب واليأس. لكن على الرغم من ذلك، لو اكتفينا بوضع واستخدام لائحة الإحصاء هذه لتوصلنا إلى مجرد تسمية nomenclature عاطفية وتوصيف لعالم الآثار الدلالية اللفظية في المجموعة الشعرية.

بيد أنّ العالم العاطفي يتكوّن من جهة في كثافة الخطاب وذلك انطلاقاً من عدة مستويات تمفصلية مختلفة، كما أنه يتكوّن من جهة أخرى ضمن السياق التركيبي للخطاب على عدة خطوات تشكل المراحل العاطفية. إنّ السؤال المطروح هنا لا يتعلق إذاً بالكتابة اللفظية للعواطف في "عاصمة الضوء"، بل

يتعلق بتمفصل الآثار العاطفية للمعنى في الخطاب وخاصة في الخطاب الشعري.

أربعة مستويات تمفصلية

يقوم العالم الشعوري للخطاب في الواقع على أربعة مستويات تمفصلية مختلفة تظهرها آثار دلالية. إنّ مستوى التمفصل الأول هو فضاء توتري يمكن لتعديلاته الظهور بشكل تغيُّرات في السرعة الإيقاعية، أو بشكل وقائع مظهرية أو إيقاعية. المستوى الثاني هو مستوى منظور[8] mise en perspective (التأشير الإبلاغي déictisation énonciative) البنية الفاعلة الذي يبرز انطلاقاً من وجهة نظر إحدى الذوات التي تجعل من هذه البنية بنية ذاتية أو بنية ما بين ـ ذاتية أثناء حضور ذاتين عاملتين. المستوى الثالث هو مستوى الترتيبات الصيغية dispositifs modaux المؤلفة من مجموعات، أو متتاليات من الصيغ modalités المختلفة الموزّعة على العوامل المختلفة وعلى العلاقات التي تجمع بينها. المستوى الرابع هو مستوى المشهد التصويري scène figurative الذي تكون مزاياه الحسِّية والإدراكية صالحة لتحريض الشعور وعلى وجه الخصوص المزايا التي تحيل إلى مقوّم الكمّية/النوعية[9] وإلى الشدّة بوجه الخصوص.

لنتفحص هذه المستويات تباعاً علماً بأنها ستتشابك فيما بينها كل مرّة نرجع فيها للنصوص.

---

[8] – إنّ المنظور الذي يقوم على البنية الجدلية يكمن في الاختيار الذي يقوم به المبلِّغ énonciateur في التنظيم التراكيبي للبرامج السردية نظراً للضغوط الناشئة عن خطية البنى السردية. وهكذا فإنّ قصة اعتداءٍ مسلّحٍ على سبيل المثال قد تُبرز البرنامج السردي للسارق أو البرنامج السردي للشخص المسروق. ونذكر أيضا أن "بروب" يميِّز برنامج البطل على حساب برنامج الخائن.(المترجم).

[9] – الكمية/النوعية مقولتان من مقولات الكينونة في فلسفة أرسطو باعتبار أن الكينونة لا مضمون لها بذاتها. يدلُ الكم على الكينونة القابلة للانقسام إلى عناصر لا منقسمة ويكون الكم منفصلاً في الأعداد والخطابات. ويكون متصلاً في الزمان والمكان (الخط/السطح) وهو بلا ضد ويقبل المقارنة دوماً. ويدلُ الكيف على ما يمكن القول بفضله إنّ هذا الشيء موجود بهذه الصفة (حال، استعداد، عاطفة...) وهو يقبل الضدية دوماً (ثقيل/خفيف، أبيض/أسود...). (المترجم).

1- المظهرية والإيقاع والسرعة الإيقاعية

يتجلّى المقوّم التوتري بشكل أساسي عبر وقائع مظهرية وإيقاعية، وربما تقسيمية. لقد سبق وأشرنا إلى إظهار السير الزمني للحدث aspectualisation وبدت سمة /الشروعيّة/ حسّاسة للغاية. يبقى أن نفحص الآثار العاطفية للمعنى.

إنّ الإيقاع وآثار السرعة الإيقاعية يستحقان الدراسة، لكن سبق واستخلصنا أحد تجلّياتهما بشكل انفتاحات وإغلاقات تشدِّد scandent على تلقي الضوء (عيون مفتوحة/عيون مغلقة) وبالتالي فهي تشدِّد على البين ـ ذاتية عينها بما أنَّ هذا التناوب يمفصل مرحلة قبول الضوء، ورفضه في علاقته مع عتبات ما يحتمل وما لا يحتمل.

ويخصُّ الإيقاع والسرعة الإيقاعية التبادل المابين ـ ذاتي وتحرك الضوء في التشكيلة. لنتفحص على سبيل المثال قصيدة "واحدة" Une التي تعرض مشهد ضوء أنثوي:

" أيتها النساء الصاخبات، النجمات الصامتات
الذكريات البيضاء الهامدة، الممدّدة والمرصّعة بالنجوم والمشرقة "
(ص 117).

تعرض هذه القصيدة أيضاً "الأنا" التي تقاوم إلى ما لا نهاية انطفاء هذا الضوء الذي يؤخر أجل échéance المبادلة:

" ما زلت ألحظكم
سألحظكم دائماً "

لكن الأجل يظهر رغم ذلك وتكون النهاية الوشيكة لمقاومة الذات مولّدة للانقباض: *"إنني ضائع"*. إن إرجاء المظهر /الإنهائي/ إلى أجلٍ غير مسمّى في هذه الحالة يميِّز اليأس الفعّال (المقاومة اليائسة إجمالاً). وتكون السرعة الإيقاعية الموقفة suspensif والتمهّل والتأخير صوراً تعتري أثر الدلالة العاطفي هذا. وبالعكس، فإنّ شمساً أنثوية تحتدم في قصيدة "الدوّارة" Ronde

وتشكل "نابض المشهد الطبيعي". هذا الضوء المتسارع الذي يولِّد ديناميا "ضوءاً متضائلاً إلى نقطة" و"حركات مستحيلة" هو العامل الذي يزرع الأمل:

" يرجو منها فقط الآمال الأكثر غموضاً"
ويوقف الشك والريبة: "أجدها بلا شبهات وبدون أي شك عاشقة"

يتبين لنا أنَّ هذا المقوِّم يتمفصل من قصيدة لأخرى وإن كان توتريا وإيقاعياً. فالتباطؤ يتعارض مع التسارع، وتتعارض المقاومة مع التهوُّر، ويتعارض اليأس والانهيار مع الأمل والثقة. إن الارتباط بين التجلي المشهدي والإيقاعي من جهة والبعد العاطفي من جهة أخرى، يشكل نمطاً نصف رمزي، فالتسارع والتهوُّر بالنسبة للأمل والثقة هما كالتباطؤ والمقاومة بالنسبة لليأس.

وتختلط تجلّيات المستوى الأول في حالات كثيرة مع تجلّيات المستويات الثلاثة الأخرى. فعندما كانت "ماشا تضحك بنشوة" Mascha riait aux anges، كان الجنون يهيمن على الضوء:

"طير جميل ينبض بالحياة أكثر من الغبار
يسحب على المرآة جثة بلا رأس
وهواء طيرانه يثير جنون الضوء"
(ص 75)

إنَّ السرعة الإيقاعية المتزايدة تُخلّ بنظام العالم تحت الضوء وثمة اهتزاز يؤثر عندئذ على قياس الزمن: *الساعة التي ترتجف في عمق الزمن المختلط اختلاطاً*".

يمكن لهذا الاهتزاز نفسه أن يرجع إلى الخاصية الحسّية للصور، وهي في طور التفكك والتبعثر والاستحالة إلى غبار. ولو أردنا تمثيل البلاغ السردي التحتي كعملية تقوم بتحويل حالة الأشياء إلى حالة أخرى بفضل تعديل في الحالات النفسية للعوامل، لتبيَّن عندئذ التالي: 1- من جهة المنفذ opérateur يظهر التجلي الجسدي (كانت ماشا *تضحك*) 2- من جهة ذات الحالة sujet d'état (أي الضوء) يظهر التجلّي الشكلي والحسِّي. 3- ما يجمع الاثنين، هو نفس الشكل التوتري الذي يترجم بإيقاع اهتزازي من ناحية، وبسرعة إيقاعية كبيرة من ناحية أخرى، ويقوم الاثنان على التوترات المتراكمة

خلال التجزئة. يمكننا تمثيل الكلام بوصل الصيغة الأصولية للبرنامج السردي مع المرفقات التوترية الموزعة فيها[10]:

[ذ1 (ضحك ، اهتزاز) ⟵ (ذ2 (جنون) ∩ o (تبعثر))]

هكذا وبفضل الخلفية المشتركة المؤلفة من التغيُّرات التوترية، فإنّ ذ1 تقوم بوصل ذ2 ــ المتأثرة بسرعة إيقاعية جنونية ــ مع التشتت الحسِّي لصور العالم الطبيعي، وذلك بفضل الضحك واهتزازه.

يستدعي هنا إذاً في الوقت ذاته مستويين مختلفين إضافة إلى نموذجي المعيار القيمي الكبيرين اللذين سبق وتعرّفنا عليهما، ألا وهما التغيير النوعي للكم (التبعثر إلى غبار، الضحك كصورة ماديّة للتجزئة)، والتغيير الإيقاعي (الاهتزاز، الجنون).

يمكن لعدّة مظاهر من الضحك في قصيدة "العادلون الصغار" أن تخضع للتحليل ذاته. في القصيدة I (ص77) "يقهقه عصفور بين جناحيه" ويفترض أن تكون "خفة "العالم و"مرحه" وتصفية الافتقار بالأخص ("لا ينقصه شيء") أثراً مِنْ آثار الضحك. وصدى ضحكها "هي" في القصيدة V (ص 81) يدمِّر العالم ــ الشيء. وفي القصيدة VIII،

"تضحك لتخفي هلعها من نفسها
تمشي دائماً تحت سفن الليالي
وأينما مرّت
تترك بصمة الأشياء المسحوقة"

(ص84)

يؤكِّد هذا المثال الفكرة القائلة إنّ الاهتزاز vibrato، أي شكل السرعة الإيقاعية الخاص بالضحك، يقابل صورةٍ حسِّية في غاية الخصوصية، ألا وهي المادة المسحوقة. ويبدو الضحك هنا كمنفذ لتحوُّلات شعورية متعلقة بالمحيط الخارجي

---

[10] – ذ = ذات، ∩ = وصل. (المترجم).

(بالعالم الملطَّف والذي يبعث على الانشراح مثلاً) مما يثبت أيضاً اقتران السرعة الإيقاعية وآثارها الشكلية بآثار المعنى الشعورية[11].

2- الترتيب الفاعلي المحسوس

إنَّ مستوى التمفصل الثاني هذا يولّد المشهد البين ـ ذاتي الأساسي. وتقدّم لنا قصيدة "آس السباتي" L'as de trèfle مثالاً جيداً عن ذلك: *تلعب كما لا يلعب أحد وأنا الوحيد الذي ينظر إليها. عيناها هي التي تقودها إلى أحلامي، شبه جامدة، نحو المغامرة. وهذا الآخر الذي تمسكه بطرف أذنيه احتفظ بشكل هالاتها. في راحة يديها، تتخبط بلا أمل سنونوة عمياء ذات شعر سابل"* (ص110).

تتبادر للذهن فرضيتان مختلفتان تخص الترتيب الفاعلي لهذه القصيدة، فإما أننا بصدد ترتيب ذي ثلاثة عوامل، وإما أننا بصدد ترتيب ذو عاملين فقط. بالفعل فإنّه إذا كان بالإمكان تحديد "هي" و"أنا" بوضوح كعاملين متمايزين، فإنّ الأمر ليس كذلك بالنسبة للتركيب التعبيري "هذا الآخر" الذي يقوم غموضه على إمكانية تفسير ضمير الإشارة "هذا" إمّا كإشاري déctique، وبالتالي فإنّه يؤدي لإدخال عامل ثالث، وإما كضمير مكرّر للصدارة anaphorique وبالتالي فهو يرجّح العاملَ "أنا" باعتبار أنَّ إحالته للعامل الأنّثوي "هي" غير ممكنة.

إذا كان "هذا الآخر" عاملاً ثالثاً، فإنَّ الترتيب الفاعلي يكون كالآتي: تدخل "هي" في علاقتين مختلفتين مع شركائها: في مشهد يتألف من ثلاثة أشخاص "رجلين وامرأة " ويبرز فيه المنظور من وجهة نظر أحد الرجلين (أنا)،

أ – تنظر "أنا" إلى "هي" ("أنا الوحيد الذي ينظر إليها") لكن "هي لا ترى" أنا" ("عيناها هي التي تقودها إلى أحلامي") إن النظرة التي تلقيها "هي" على "أنا" لا تذكر إلا بالحلم.

ب – ترى "هي" "هذا لآخر" ("تمسكه بطرف أذنيه"، "في راحة يديها") لكن "هذا الآخر" لا يرى "هي" ("سنونوة عمياء"، "أنا الوحيد الذي يراها").

---

[11] – إذا أشرنا أنَّ الضحك يعبّر عن البهجة فستبدو إشارتنا سطحية وبديهية. ولن تكون فقط مجرّد إسفاف لا يوضّح شيئاً، بل يمكن أن تكون خاطئة أيضاً، كما في حالة الضحك الذي يخفي الهلع "يخفي فيها الضحك هلعها" (ص81 IIIV). بالمقابل فإن للضحك قيمة توضيحية أشمل، لأنّه يشتمل على سرعة إيقاعية بصفته صورة للمضمون.

بالمقابل إذا كان "هذا الآخر" "صديقاً حميماً" un autre moi-même، فإنّ الترتيب يقوم على انشقاق الذات إلى مقامين ("أنا" و"ذاتي") فينشأ بالتالي ترتيب أكثر تعقيداً يشتمل على ثلاث علاقات :

1- علاقتان غيريتان (أنا/هي، وهي/ذاتي) 2- علاقة ذاتية "أنا /ذاتي".

مع ذلك، تتشابه العلاقات بين "هي" ومقامي "الأنا" مع العلاقات السابقة. إن المأخذ الذي نشير إليه في الحالتين هو عدم التكافؤ الكامن في المواجهة بين "أنا" و"الآخر" ، ففي البين ــ ذاتية يكون الآخر غائباً عن "الأنا" باستمرار، وتكون "الأنا" غائبة باستمرار عن "الآخر" لذلك فإنّ العلاقة ليست متكافئة، وتكون الفرضية الثانية (التي نكون فيها على علاقة بمقامي "الأنا") بلا شك أكثر أهمية[12]. بالفعل، في الحالة التي تتواجد فيها ذاتان فقط، يُحدث الترتيب، من وجهة نظر أحد الشركين (وهو الـ Ego)، انفصاماً في هويته الذاتية: "أنا" التي ترى "هي" دون أن ترى تتميّز وتنفصل عن ذلك "الصديق الحميم" الذي تراه "هي" دون أن يراها. تتلخص آثار المعنى العاطفية هنا ببلاغين، يضيفان على البنية الفاعلية المنظورة مقوّماً صيغياً ومقوّماً توترياً: فالبلاغ "شبه جامدة، نحو المغامرة" يميّز العلاقة النابذة centrifuge {أنا ← هي} و"يتخبط بلا أمل" هُو بلاغ يميّز العلاقة الجاذبة centripède {هي ← ذاتي}. هذا يعني أن العلاقة النابذة منفتحة صيغياً واحتمالية ("على المغامرة")، وفي وضع الترقب كما تتحلى بسرعة إيقاعية بطيئة، أو بالأحرى متوقفة، "جامدة" immobile.

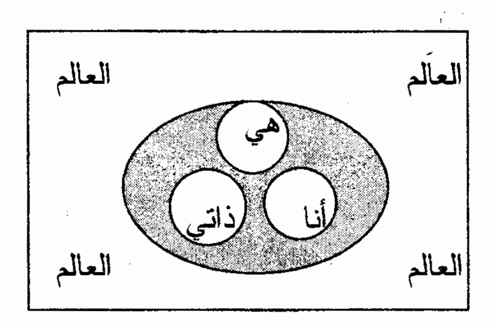
في حين أن العلاقة الجاذبة مغلقة صيغياً ("بلا أمل") وتتميّز بالصراع بين ضغط ومقاومة غير نظامية متحلّية بإيقاع مضطرب ("يتخبط").

يمكن أن نعتبر بأن هذا الترتيب مميّزٌ لسيرورة الوساطة المستخدمة في كامل المجموعة الشعرية، أمّا ما يخص الترتيبات الفاعليّة المنظورة، فإنّ الغيرة الوسيطة المشكّلة للانا هي أحد المصادر الرئيسة في المجموعة الشعرية. إن قصيدة "آس السباتي" L'as de trèfle لا تستغل العلاقة الثالثة (العلاقة الذاتية بين "أنا" و"أنا ذاتي").

بيد أنّ قصائد أخرى تقوم بذلك على شكل نظرة انعكاسية سبق وعاينّاها، مضلّلة باستمرار ومخيِّبة وينبغي أن نضيف لذلك بالطبع النظرة إلى العالم، فنحصل على ترتيب إجمالي ذي أربعة أدوار فاعلية:

---

[12] – لكنّ الفرضية الأولى تلهم الشّارحين غالباً، لأنّهم يستطيعون أن يسقطوا عليها أوضاع سيريّة من المشاركة العاطفية، حتى أن بعضاً منهم وجد عند ايلوار "عقدة" المشاركة العاطفية.



الشكل 3

والمسارات التي يمكن تصورها اعتباراً من مقام الإحالة "أنا" هي التالية:

[أنا ← هي] نظرة متعدّية فاعلية
[أنا ← هي ← العالم] تشكل "هي" واسطة الرقي إلى العالم
[أنا ← هي ← ذاتي] تشكل "هي" واسطة الرقي لذاتي
[أنا ← ذاتي] نظرة انعكاسية نرجسيّة
[أنا ← ذاتي ← العالم] "ذاتي" هي واسطة الرقي إلى العالم
[أنا ← العالم] نظرة متعدية موضوعيّة

إن كل علاقة من هذه العلاقات محمّلة بآثارٍ عاطفية خاصة تتعلق بـالمعنى، يمكن أن يشكّل وصفها الكليّ موضوع بحث بحدّ ذاته.

3- الترتيبات الصيغية

ينتظم التصييغ في "عاصمة الألم" بشكل رئيسي حول "المعرفة" (السر، النسيان، الجهل، الانبهار، الشفافية،...الخ). لكن ثمة صيغ أخرى تتعلق أيضاً بالضوء مثل "الإرادة" و"الاعتقاد" (مع تأويلاتهما versions الخاصة هنا، أي الرغبة والأمل) و"القدرة" (مع الأسر والحرية) و"الوجوب" (مع الصدفة والضرورة).

وتقدم لنا قصيدة "بالصدفة" Au hasard مثالاً واضحاً وجلياً عن تحويل الترتيب الصيغي وعن أثره الشعوري التضميني.

"بالصدفة ملحمة، لكن منتهية الآن
كل الأفعال سجينة
بعبيد ذوي لحى قديمة
والكلمات الاعتيادية
لا قيمة لها إلاّ في ذاكرتهم.

بالصدفة كل ما يحترق ويفترس
وينهك ويعض ويقتل
لكن ما يلمع كل يوم
هو اتفاق الإنسان والذهب
وهي نظرة مرتبطة بالأرض

بالصدفة انعتاق
بالصدفة نيزك
وسماء رأسي الأبدية
تنفتح على شمسها باتساع أكبر
على أبدية الصدفة".
(ص119)

تنتظم بنية القصيدة سطحياً على النحو الآتي:

1- بالصدفة أ1، لكن ب2
2- بالصدفة أ2، لكن ب2
3- بالصدفة أ3، وت

يتوزع التصييغ على جهتي العطف. توجد "الصدفة" على يمين العطف، ويحدد عدم لزوم الحدوث contingence (عدم وجوب الكنه-ne-pas-devoir-être) مسانيد من النوع أ (أ1: "ملحمة" ، أ2 : "كل ما ... "، أ3 : "تحرير، نيزك") وتحدد "الأفعال السجينة" و"الكلمات الاعتيادية" (ب1) و"النظرة المرتبطة" (ب2) والضرورة nécessité والإجبار (وجوب الكنه devoir-être وعدم قدرة ـ الفعل ne pas pouvoir-faire) على

يسار العطف مسانيد من نوع ب (أفعال، كلمات، نظرات)، تخصّ ذاتاً إنسانية. لكن في مجموعة الأبيات الشعرية الأخيرة، بدلاً من تصبيغ مسانيد من طـراز ب، يظهر مسند فضائي وصيغي في الوقت ذاته، "تنفتح *السماء* ـ SN 1 على *أبدية الصدفة* ـ SN2 "[13]: في المجموعة الأخيـرة هـذه، يشـغل التصـبيغ الاحتمالي الموضعين إجمالاً.

تحكي هذه القصيدة في الواقع انتصار عدم لزوم الحدوث على ضرورته أو، بمفردات إناسية anthropomorphes، انتصار الحرية على الإكراه. مع ذلك فإنّ حدث التحرُّر هذا يعرض خاصتين تجعلانه، ضمنياً على الأقل، حـدثاً عاطفياً. يتطور التضاد بين التصبيغيْن تحت تأثير انقلاب في التوازن يتجلـى على المستوى الإيقاعي. ففي مجموعة الأبيات الأولى، تكون أ1 قصيرة (نصف بيت) وتكون ب1 طويلة، معقدة ومتراكمة (أربعة أبيات ونصف). ويتسـاوى البلاغان في المجموعة الثانية. أخيراً يفتتح التصبيغ الاحتمالي المجموعة الثالثة من الأبيات الشعرية ويختمها. الأمر متعلق إذاً بتغيير توتري يُكمـل التحويـل الصيغي. ومن ثم فإنّ الطور الأخير أ3 وت هو طور شكلي أكثر مما هو طور صيغي، وهو مشهد حسِّي مضيء وحقيقي يحل محل بلاغ التحرُّر.

ينبثق في أثناء القراءة أثرٌ دلالي عاطفي دون أن يتم استخدام أي اسمٍ عاطفي في النص، يمكن تحليل هذا الأثر كنتيجة لتوضُّع 1- ترتيب صيغي صـراعي غير مستقر يطرأ عليه تحويل كلي 2- ومشهد توتري يراقب، نوعاً ما، التحويل الصيغي 3- ومشهد شكلي ينتشر في لحظة التحول الشعوري المفترضة، وهو مشهد انفتاح الفضاء على الضوء وعلى السرعة الإيقاعية، كتعبيرٍ عن الارتياح (عن الانشراح بعد الانقباض).

وعلى وجه العموم فإنّ التوتر الكبير وعلاقات التضامن العكسي والصراعي التي تربط بين الصيغ المختلفة هي الخاصيّة الأكثر روعة للعالم الصيغي فـي مجموعة إيلوار الشعرية. فالأمل الطويل مثلاً يستهلك الرغبة وينهك العزم (شدّة الاعتقاد تفسد الإرادة نوعاً ما). وتكون الحالة القصوى عندما نلاحِظ من جهـة أخرى أنّ كثرة المعرفة تُفسد المعرفة، فالإفراط في هذه الحالة يولِّد الافتقار.

إنّ هذا العمل الصراعي للصيغ ـ الذي يجعل منها حالات متسابقة في خضم التشكيلات الضوئية ـ جدير بتحريض آثار شعورية لأنّ ما يجعل الترتيبـات الصيغية حسّاسة بوجه خاص هـو تـرابط المواقـع الصـيغية المتعارضـة

---

[13] - Syntagme nominal = SN مركّب اسمي. (المترجم).

والمتصارعة، الصالحة لزعزعة تماسك الذات نفسها في المتواليات الصيغية التي تحدد هوية الذوات.

صحيح أنَّ تفسير التشكيلات يكون حساساً أحياناً عند غياب مفردات عاطفية خاصة، لكن يمكن تجاوز الصعوبة ببناء القطب الدلالي لآثار النص العاطفية، وبإكمال الخطاب بالتنشئة الأخلاقية moralisation التي تفترض التحسيس sensibilisation بالعالم الصيغي[14].

يبدو أن قصيدة "جورجيو دو كيريكو" Giorgio de Chirico هي مثال جيد عن هذا النوع من النشاط:

"جدار يفضح جداراً آخر
والظل يحميني من ظلي الخائف
يا برج حبي حول حبي
كل الجدران تتسلل بيضاء حول صمتي

أيتها السماء الفاقدة الحس والصافية، عمَّ كنت تدافعين ؟
كنت تحميني وأنت ترتجفين. الضوء البارز
على السماء التي لم تعد مرآة الشمس
نجوم النهار بين الأوراق الخضراء
ذكرى أولئك الذين كانوا يتكلمون بلا معرفة
أسياد ضعفي وأنا في مكانهم
بعيون عاشقة وأياد مخلصة كل الإخلاص
كي أهجر عالماً غائبًا عنه"

نستخلص ـ من جهة ـ لفظتين عاطفيتين، "خائف" و"حب" غير كافيتين كي تتيحا تبوأ آثار التصييغ الدلالية الحسِّية. ونستخلص من جهة ثانية عدداً كبيراً من الألفاظ التي تشتمل على تقييم أخلاقي، افتراضي أو صريح. فلفظة "فضح" تفترض تقييماً أخلاقياً سلبياً لموضوع الوشاية، ولفظة "حمى" تفترض تحيّزاً

---

[14] – حول هذه النقطة بوجه خاص، راجع "سيمياء العواطف"، أ. ج.غريماس وج. فونتانيل، باريس، دار سوي، 1991.

يعقب مداولة أخلاقية، إذ لا يمكن حماية إلاّ من يُعترف له بحق يكون مهـددّاً. تجمع لفظة "ضعف" بين رأي تحقيري مع إثبات لحالة من العجز. وتمنح لفظة "مخلص" طابعاً أخلاقياً لاستمرار التعلّق، أي أنها تقيّم إيجابياً صـلةً يصـيغها وجوب الكنه الذي يقاوم كل محاولة في الفصل.

وعلى اعتبار أنه ما من تنشئة أخلاقية بدون تحسيس مسبق، يحـق لنـا أن نفترض وجود بعد عاطفي متواصل، يتحقق بشكلٍ غير مباشر عبر سلسلة مـن الأحكام الخلقية، ويقوم على الترتيب الفاعلي والصيغي.

يمكن تفسير ذلك عندئذ كبنية جدلية تكون فيها الذات "أنا" JE فريسة قـوى متضادة، بعضها متسامحٌ وبعضها الآخر عدائي. لا تعكس التنشئة الأخلاقية ("وشى، حمى، ضعف، مخلص") سوى وجهة نظر "الأنا" JE وموقعهـا إزاء هذين النوعين من القوى ويمكن فهم البعد الشعوري الذي نحاول تأسيسه كناتجٍ عن لعبة بين ـ فاعلية ثلاثية الأقطاب: الأنا Ego في صراعها مـع Ago و Ant-ago.

كل ما يحدث بين Ago وAnt-ago يتم بواسطة Ego. فلا يمكن تصوّر وشاية Ago لـ Ant-ago وحمايتها لـــ Ego ضـد Ant-ago إلاّ انطلاقا من تقدير للخسارة المسببة لمركز الصراع Ego.

إنّ الخوف هو الذي يهيمن من Ego إلى Ant-ago وهو خـوف يقـوم على عدم قدرة الفعل non-pouvoir-faire (انظر: "الضعف" الذي يشكل موضوع معرفة و"الذكرى") ونضيف إلى ذلك إرادة ـ اللا كنـه -vouloir ne-pas être التي يمكن توضيحها انطلاقاً من "حمى" و"ألجأ". فقبول الـــ Ego لحماية Ago يعني أنها تُظهر لاإرادة ـ كنه non-vouloir-être على الأقل أو إرادة لا كنه vouloir-ne-pas-être في أسوأ الأحوال.

إنّ "التعلّق" بين Ego وAgo ووجوب كنه هـذا التعلـق همـا اللـذان يسيطران على ما يبدو. فالإخلاص يتحلل بالفعل كاجتماع وجوب كنه متصـل بذات أولى ذ1 (ترأس التعلّق) مع إرادة لا كنه متصل بذات ثانيـة ذ2 (تحـدد "الإخلاص"). هذه الإشارة تتيح ضم الحب إلى التشكيلة كنوعٍ من أنواع التعلّـق الذي ذكرناه مرتين والذي لم تتضح بعد صلاته مع الوضع الموصوف.

بناءً على ذلك فإنّ قسماً من البنيان يتألف من أربعة مقوّمـات :1- ترتيـب فاعلي ذو ثلاثة عوامل، Ego، Ago ، Ant-ago متجه نحو أفق واحد وهو Ego 2- ترتيب صيغي يركّز بشكل أساسي على الـ Ego وما إن يتحسس حتى ينتج 3- تشكيلة عاطفية (خوف وتعلق على وجه الخصوص) وتحمل هذه

التشكيلة 4- تقييماً أخلاقياً يمكن أن يهم العوامل الثلاثة من وجهة نظر الـ Ego.

الفعّالية العاطفية للتصويرية

فيما يخص مؤشر الآثار العاطفية الرابع، من الأهمية بمكان أن نتقصى الآثار العاطفية للضوء بفحص كيفية تحسيس حالات الأشياء الضوئية والمحدَّد كمُّها والمعدَّلة والمتغيِّرة الشدّة... الخ وكيفية تحويلها إلى حالات نفسيّة.

إنَّ تغيُّرات الشدّة تعتري في الواقع تشكيلة الضوء برمَّتها. فالحس الضوئي يتطوّر من الظلمة إلى الانبهار ليس فقط بشكلٍ كمّي، بل بشكلٍ نوعي أيضاً، وذلك بتأثير عتبات الحس التي تحدِّد قفزات نوعية في آثار المعنى العاطفية. ويمكن مقارنة الوسيط الضوئي مع الوسيط الصوتي في علم الصوتيّات. إذ إنَّ عتبات تمييز سمعي وعتبات ألم حواسّي أيضاً تحدد بقعة استخدام سيميائي وإدراكي في سلم الترددات الصوتية . بالطريقة نفسها، تقوم عتبات تمييز بصَري (من جهة الظلمة) وعتبات ألم حواسّي (بسببه الانبهار) في "عاصمة الألم" بتحديد بقعة استخدام سيميائي وإدراكي في سلم الشدات الضوئية. ويمكن أن نتصور قبل هذا السلّم وبعده وجود استخدامات أخرى ما تحت وما فوق الإدراكية والحسِّية والعاطفية. هذا يعني بوجه شامل أنَّ الشدّة تتحكم بالإدلال بوساطة الجسد الخاص للذات وبالتالي فهي تعدِّل حساسيته وتتيح له في الوقت نفسه تبوّأ المعنى.

من وجهة نظر أخرى، تخضع المعالجة الحسِّية للموضوعات الضوئية أو للموضوعات المقترنة بالضوء في حالات الأشياء نفسها، للتغيّرات التقسيمية. فالكل والجزء والتبعثر والتجمُّع هي مصادر عاطفية في المجموعة الشعرية. لقد ذكرنا بخصوص قصيدة "تلك التي لا تملك الكلمة" (ص71) أنَّ الريح ترحم الوريقات ولكنها تفتت المنظر الطبيعي وتولِّد نجوماً. يمكننا أن نلاحظ إضافة لذلك في قصيدة "صمت الإنجيل" Silence de l'Evangile أنَّ التشكيلات العاطفية السطحية pathèmes كيفما كانت هي التي من المفترض أن "تجمع" ما تبعثر من قلوب وأدمغة وعضلات وأزهار ... الخ. *"نظرية من الأشجار حررها اللصوص تضربنا وتفرّقنا. كل القطع طيّبة. من سيجمعها، الرعب أم الألم أم القرف ؟"* (ص68).

يمكننا القول عندئذ إنَّ البعد العاطفي مسؤول عن إدارة نواتج التبعثر والشدّة الحواسيّة، وعن إعادة التماسك للذات الإنسانية الفردية أو الجماعيـة، وإعـادة جزء من هوية العالم الحسِّية.

الشروط كلها تبدو مجتمعة كي تصبح "عاصمة الألم" لعبة ناريـة عاطفيـة. إذهناك في الواقع عاطفتان جياشتان تهددان الذات. فإذا ما نسيَ الآخر وراق له التأمل الذاتي، فإنَّ نوعاً من النرجسيّة العقيمة يترصـده. وإذا عـرّض نفسـه للضوء من غير حماية، فإنَّ الافتتان fascination يدمره. بالمقابل، ما إن يتدخل عامل ثالث ويتوسّط عملية التوصل للآخـر، حتـى يصـبح بمقـدوره الاستسلام للدهشة émerveillement.

ثلاثة تشكيلات عاطفية كبرى : التعلق والقلق والافتتان

تسمح القراءة الحدسيّة للبعد العاطفي في "عاصمة الألم" بتشكيل مجموعة من الألفاظ ومن الآثار الدلالية العاطفية التي تبدو متفاوتة للوهلة الأولى، كالغضب والضجر والإعجاب والقلق واليأس والفتنة والتعلّق والدهشة والحب والغـم ... الخ. إن تحليلاً بدئياً، حدسيّاً دائماً، يلقي الضـوء علـى التقاربـات الهيكليـة والتجاورات الخطابية. فالحب والتعلّق يشكلان مجموعة أولى ويشـكل القلـق والضجر والغضب واليأس مجموعة ثانية، كما يشـكل الإعجـاب والافتتـان والدهشة مجموعة ثالثة. تكمن الصعوبة في التباين الإجمالي الظـاهر والـذي يتعارض معه رغم ذلك الشعور بوحدة تركيبية قوية من جهة والوجود الكلّـي لتشكيلة الضوء من جهة أخرى، الذي يغذي المشاهد الشـكلية الخاصـة بكـل عاطفة من هذه العواطف.

يمكننا لفت الانتباه بأنَّ جميع العواطف التي صادفناها تهم المتلقي، إما ضمن علاقة موضوعية، أو ضمن علاقة بين ـــ ذاتية فضلاً عن أنها تبدو كتغيّـرات في البنية البين ـــ فاعلية المذكورة أعلاه، والمدركة في أفق هذا المتلقي. أخيراً يبدو أن أساس الآثار العاطفية للمعنى ورهان تحولاتها هي علاقة هذا المتلقـي بالقيمة، لذلك يمكننا صياغة فرضية بحثنا بالشكل الآتي: إن جميـع المظـاهر العاطفية في "عاصمة الضوء" تعالج آثار التغير الفاعلي على علاقتـه بالقيمـة وذلك من وجهة نظر المتلقي.

من الموضوع الضمني إلى موضوعات العالم (التعلّق والحب)

يظهر التعلّق هنا كتشكيلة عاطفية تشهد ولادة الموضوع ذي القيمة فيشهد بذلك تكوين العلاقة البين ـ فاعليّة. وتتم هذه الولادة بالانقطاع مع الصدفة، وبإنشاء الضرورة كما يبدو ذلك في " الضرورة المطلقة ..." L'absolue nécessité (ص120 -121). فمنذ المقطع الأول لهذه القصيدة، يتم تمثيل "الضرورة المطلقة" و"الرغبة المطلقة" كحالة صيغية وعاطفية وحيدة لا يمكن الحصول عليها إلاّ بالتخلي عن الحالات السابقة المتعددة والمبعثرة. فالشاعر يوضّح قائلاً: بأنه لا بد من "فتق هذه الملابس". وتفسّر التعددية والتبعثر في المقطع الثاني، كسجنٍ شكلي تبنيه الذات نفسها.

"انظروا رغم ذلك إلى حاجز الكريستال الذي أغلقه الإنسان في وجه الإنسان. سيبقى معلقاً في شرائط شعركثيف من القطعان والجماهير والمواكب والحرائق" (ص120) [يتبع ذلك تعدادٌ طويلٌ لأسماء حالات وأحداث، كلها بصيغة الجمع].

ثم يحدث الخلاص délivrance في الفقرة الثالثة، فيتم شرحه والتعليق عليه بالشكل التالي:

"الخلاص الذي يبدو وكأنه يحدثُ على رنين الأجراس، يأمر الدماغ ألا يتلهى بأقنعة الصدفة المتتابعة والأنثوية"

(ص121).

هناك، إجمالاً، وجهان من أوجه الضرورة والحرية. تحكي قصيدة "بالصدفة"، السابقة لهذه القصيدة في المجموعة الشعرية، خلاص الذات الإنسانية فيما يخصّ الضرورة الخارجية. وتحكي "الضرورة المطلقة" خلاص الذات نفسها تجاه عدم لزوم الحدوث والتعددية الضمنيين. يقوم التركيب التعبيري التحتي إجمالاً على تحويل صيغي داخلي (عدم لزوم الحدوث ← ضرورة الحدوث)، يحدث إثر تحويل صيغي خارجي (إكراه ← حرية). إنّ غاية التصييغ هي التي تغيّرت بين التحويلين فانتقلت من موضوع الوصل والفعل كبداية، إلى تصييغ كنه الذات كنهاية.

الضرورة الداخلية، أي تصييغ الذات حسب وجوب الكنه، تتجلى هنا كتوحيدٍ يعقب التبعثر، أي كتطبيقٍ لمظهر profil معين كمّي وكثيف على حالاتٍ

الذات المتعاقبة. تستجمع الذات نفسها نوعاً ما إذ تختار موضوعاً واحداً ذا قيمة، وهو هدف "الرغبة المطلقة".

انطلاقاً من هذه المرحلة، يشهد التعلُّق تطورين متكاملين. فمن جهة إن الموضوع الذي تحول إلى ذات أخرى ـ كما تجري العادة في العواطف المسماة بعواطف "الموضوع" ـ يُنشئ المتلقي الذي اختاره وحرَّضه. ومن جهة أخرى، يقوم الموضوع المختار من جهة أخرى بنشر القيمة على عالم الموضوعات ويوطِّد فيه الائتمان الذي عرَّضه التبعثر وعدم لزوم الحدوث للخطر. مما يثبِت إجمالاً أنَّ الائتمان مرتبط كل الارتباط بـ "تماسك الكل" الذي يُعتبر حافزاً للاتِّساق.

إنَّ قصيدة "العاشقة" توضِّح الحركة الأولى بصفة خاصة، فهي تمثِّل الموضوع ـ الذات ذا القيمة كـ "موضوع ضمني" قبل كل شيء:

"شكلها شكل يديّ
ولونها من لون عينيَّ
وفي ظلالي تختفي
كحجر عبِرَ السماء"

(ص56)

يستبدل بالضوء الخارجي (بالنسبة للذات) الضوء الذي يحمله هذا الموضوع داخل الذات:

"أحلامها في وهج النور
تجعل الشموس من بخار"

وأخيراً فإنَّ الموضوع ـ الذات الضمني يعمل كمحرِّض manipulateur:

"أحلامها ...
تضحكني، تبكيني وتضحكني
تُطلقُ لساني وليس ما أقول"

إننا نشهد تقريباً انفصام الذات العاشقة إلى مقامين، فهي ذات حال محض من جهة، وذات منفذّة من جهة ثانية. لكن هناك موضوعٌ ضمنيٌ يسبق هذا الانفصام وينبثق من صميم الذات الأولى، وهو موضوع يتحول بعد ذلك إلى ذات محرّضة. هذا هو إجمالاً تكوين العلاقات البين ـ فاعلية الذي يرتسم هنا. إنّ قصيدة "في قلب حبيبتي" Au cœur de mon amour توحي بوجه خاص بالمسار الذي يقوم الموضوع الضمني من خلاله، إذ يتحول إلى ذات، "بالتهام" المتلقي المخصص له ("من يريد إذاً أن يأخذ قلبي؟"). إن اختيار الليل والنوم ("ينام، ينام") يظهر كاختيار لمفعول patient صرف وفيٍّ لموضوعٍ واحد. في السابق كان:

"كل شيء يدهشه
كان يلعب بحماس
ينظر
يسمع"
(ص52)

والآن فإنّ حضور المرأة بجانبه "يمنعه من مبارحة هذا الفراش/" (سوف) يمضي حياته فيه"، ولقد "هرب السجين كي ينام".

الحركة الثانية محتواة بكاملها في الحركة الأولى ومتمفصلة معها في قصيدة "ثغرك ذي الشفاه الذهبية ..." Ta bouche aux levres d'or هنا أيضاً يكون الكائن المحبوب موضوعاً ضمنياً:

" ثغرك ذو الشفاه الذهبية ليس فيّ لأضحك"
(...)
أغمضت عينيّ على نفسي، إني لك
حياتي كلّها تصغي إليك وليس بمقدوري أن أهدم
المسرّات الرهيبة التي يخلقها لي حبّك"
(ص136)

في هذه الحالة تكون النظرة الانعكاسية مولّدة للإنقباض، لأنّ الذات تجد الآخر في نفسها كموضوع ضمني. تعبِّر "المسرّات الرهيبة" على الرغم من ذلك، بطريقة كابية، عن التخلّي عن أي موضوع آخر ذي قيمة، أي عن الميّزة

الاستئثاريّة لهذا التعلّق، فضلاً عن أن هذا الموضوع الضمني ينشر القيمة في العالم:

"ولهالة كلماتك معنى بلغ من الكمال حداً جعلني
في ليالي سنواتي وشبابي وموتي
أسمع اهتزاز صوتك في ضجيج العالم كله"
(ص136)

إنها عودة الأشياء فحسب: لقد رُفع الموضوع المحبوب إلى مرتبة مثل أنموذجي لمواضيع القيمة، فاستطاع بعد ذلك أن ينير موضوعات عالم القيمة المعترف له بها. وقد خلقت الذات في داخلها ـ لحظة توخّيها عالم الموضوعات ـ موضوعاً ضمنياً يُنشئها وينشر القيمة والائتمان على بقية العالم. تبيِّن قصيدة "تلك الدائمة..." Celle de toujours بوضوح وجلاء الحركة الخلاّقة المضاعفة الخاصة بحركة الذات نفسها، وحركة العالم بالنسبة للذات:

"أنت يا من تُبطل النسيان والأمل والجهل
يا من تبطل الغياب وتضعني في العالم
أغنّي لكي أغنّي، أحبُّك لكي أغني
السر الذي يخلقني فيه الحب ويتخلص"
(ص140)

لاشك أنّ قصيدة "المنزل الكبير غير المأهول" La grande maison inhabitable هي التي تحقق تحققاً كاملاً وتاماً الانصهار بين الموضوع المحبوب وعالم الموضوعات، بنوعٍ من التشابك الشكلي الذي يحيكه الضوء:

"تقتات بعالم منبهر
وسط جزيرة مدهشة تعبرها بجوارحها
الجسد الذي نظهره للفضوليين
ينتظر هنا كالمحاصيل
سقوطه على الشواطئ"
(ص27)

نشير بهذا الخصوص إلى أن "هي" لا تتخذ قيمتها تجاه العالم بأكمله إلاّ بقدر ما تلحظ "بعيون محدّقة " أنه "عالم منبهر". لقد تحول الموضوع الضمني بدوره إذاً، بعد أن أصبح ذاتاً بشكل كامل، إلى ذات حسِّية تلعب دور الوسيط بين العالم الضوئي والذات ــ المتلقية. تنبغي الإشارة هنا إلى التقارب بين الصيرورة التي يصبح الموضوع الضمني بوساطتها ذاتاً أخرى، ووسيطاً بين الذات والعالم (طالما أنه يتشابه مع كافة صور العالم الطبيعي) والصيرورة التي تصفها قصيدة " لا تشارك أحداً بعد اليوم" على سبيل المثال (انظر أعلاه ص89) حيث يكون للذات فيها دوران متمايزان: هناك، من جهة، " الأنا " Ego التي تبلّغ وتفيد الإحالة إلى الشخص الذاتي، وهناك "أنا ــ ذاتي" التي تتبنى صور العالم. تقارن الوظيفة الموكلة للكائن المحبوب مع وظيفة "أنا ــ ذاتي" التي تنفصل عن "الأنا" لتستكشف العالم بدلاً منها.

بطريقة ما، من الضروري دائماً وجود مقام صالح لضمان توضع حالات الأشياء فوق الحالات النفسيّة. والمرأة وحدها هي التي تتمكن من هذا في حالة الإفراط الحسِّي hyperesthésie وينتج عن ذلك تظاهرٌ يجمع بين الاستجابة للعوامل الخارجية والاستنباهي الباطني والتقبّلي الذاتي:

"*نتخيل أن الأفق فكّ حزامه لأجلها*" (ص89).

التواصل المستحيل (ضجر، هدوء، قلق، غضب، يأس)

إنّ تنافر العلاقة بين شريكي التعلق يهيمن على التشكيلة الثانية. فلو فحصنا صور *الضجر* على سبيل المثال، لتبين أنها تُظهر المشهد الحسِّي نفسه بشكل دوري تقريباً. فالذات الجامدة أو المتوضّعة داخل فضاء مغلق ترى الذات الأخرى وهي تتخطى التسوير clôture أو تهرب خارجه. هذا ما تحققه بشكل غامض قصيدة "تحت التهديد الأحمر" Sous la menace rouge. فالذاتُ الثانية هي امرأة بالتأكيد، لكنَّ الذات الأولى ترجع كلياً لحالتها النفسيّة:

"*نام الضجر على كتفها. الضجر لا يضجر إلاّ معها هي الضاحكة، المتجاسرة ...*" (ص99).

توصف الذات الثانية كذات عابرة وراحلة: "... ضحك نهاية النهار يزرع شموساً حمراء تحت الجسور (...) إنها كعربة كبيرة من القمح ويداها تنبتان وتسحبان ألسنتنا. الطرق التي تجرّها خلفها هي حيوانات أهلية وخطواتها الجليلة تغمض لها عينيها".

إن الإيحاء بالضجر ينشأ بالنتيجة من وجهة نظر ذات مثبّتة في الفضاء، تمضي بالنسبة إليها وتهرب ذاتاً أخرى (تستخف بها وتستفزّها). فضلاً عن أن الطابع المولّد للانقباض لهذا الترتيب يتّصف هنا بالسمة /الإنهائية/ التي تؤثر في صور العالم ("نهاية النهار" و"الشموس الحمراء" و"الأزهار الذابلة" و"الباقة الخائبة الأمل"). هذه السمة تمثل بلا شك تطبيق سمة التسوير على المكوّن الزمني، وهي السمة نفسها التي تعرّفنا عليها في المكوّن المكاني. وكذلك هي الحال في قصيدة "الخراف" Les moutons، الفارق هو أن ما تتوارى عن الأنظار هي أشياء ملحوظة:

"أغلق *عينيك أيها الوجه الأسود*
أغلق *حدائق الشارع*
الذكاء والجسارة
الضجر والطمأنينة
هذه المساءات الحزينة في كل لحظة
الكأس والبوابة الزجاجية المريحة والحساسة والخفيفة
وشجرة الثمار المزهرة
الشجرة المثمرة
تهربان"
(ص27)

إنّ الترتيب الحسّي نفسه (ذات جامدة، في مكان مغلق، كان مغلقاً سابقاً بشكل واضح وصريح: "أغلق الحدائق ") يولّد الحالة النفسيّة ذاتها، أي "الضجر والطمأنينة"، مع المظاهر الإنهائية نفسها("المساءات")[15] وبالنتيجة فإنّ نقيض

---

[15] – للتأكد، سنقرأ قصيدة "الباطن" Intérieur (ص31) التي تكرّر الموقف نفسه بدقّة:

"في بضع ثوانٍ
سيهرب الفنان وموديله
تكثر الخيرات
أو تقلّ الشرور
أرى تمثالاً
نوعاً من اللوز
ميدالية ملتمعة

الضجر، كما يستخدمه ايلوار، هو التعلّق الموصوف سابقاً لأنَّ الذات الأنثوية تبقى في نطاق قريب من الأنا ومن جهة ثانية تترجم الصفة المولّدة للانشراح فيه بمظهر /الشروع/.

ينجم الغضب واليأس من عدم التناظر في التبادل، لكن عدم التناظر هذا ينسب بوضوح إلى التواصل كما أن تمركزه في الترتيب الحسِّي يكون ضعيفاً نسبياً. إن اليأس في قصيدة "آس السباتي" (ص101) هو يأس الذات التي تُرى دون أن تستطيع بدورها الرؤية (إنها "السنونوة العمياء"). وبالعكس فإنَّ عاطفة من يرى دون أن يُرى توصف في قصيدة "غيابات II " بـ "السر الفقير" و"الشهوة المبتذلة". ومجمل القول إنَّ عدم التناظر في التواصل هو الذي يولّد الانقباض إجمالاً أياً كان شكله: إنه انقباض "الكائن الذي يُرى دون أن يَرى"، أو الانقباض الذي يحدث عندما "نَرى دون أن نُرى".

ويولد الغضب على الأخص من فسخ عقد ائتماني من نوع محادثاتي conversationnel فالسبب الرئيس له هو التحدث دون الحصول على جواب. إنها الحجة التي تتذرع بها قصيدة "بلا موسيقى" Sans musique على سبيل المثال:

"البكم كاذبون. تحدث !
يغضبني بالفعل أن أتحدث بمفردي
فكلامي
يثير الأخطاء ..."
(ص35)

إنَّ فسخ العقد الائتماني أيضاً، والتواصل غير المتكافئ، هما اللذان يثيران غضب النساء في قصيدة "في الضباب ..." Dans la brume: *لم يخلق العالم لأجل نزهاتهن المتواصلة أو لأجل مشيتهن الوانية أو لأجل بحثهن عن الحب ...* " (ص125).

لأكبر أنواع الضجر"

كذلك الحال في قصيدة "الفاقد صبره" L'impatient (ص34) مع الفارق هنا أن الضجر هو ضجر امرأة شابة.

من الواضح والجلي هنا أنّ التعريف اللغوي للتشكيلات العاطفية السطحيّة pathèmes المستشهد بها (الضجر، الغم، اليأس، الغضب) ليس فقط موضوع تعديل سياقي وإنما هو أيضاً موضوع دلالة جديدة خاصة بالشاعر ايلوار. التشكيلة العاطفية للتواصل غير المتكافئ هي نتاج يتميّز به أسلوب الممارسة الإبلاغية.

إنّ إحدى الخصائص المميزة لهذه التشكيلة العاطفية هي القدرة على الانتشار في "عاصمة الألم" ضمن تركيب تعبيري واسع، يتخذ فيه القلق صورة زعزعة عاطفية للذات. وتتخذ التشكيلات العاطفية السطحية الأخرى شكل صور، تمثّل تفاقم هذه الزعزعة واختفاءها. وينتشر هذا التركيب التعبيري بالأخص ضمن قصيدة "في الضباب" (انظر أعلاه).

إنّ الوضع الاستهلالي الذي يبدو فيه التواصل معطلاً يلخّص "كفقدان للقلق". عندما ترحل النساء عن هذا العالم الذي لم يخلق لأجلهن: "... *رحل القلق على دروبك الخفيفة الانحدار*".

فيعيش الرجال عندئذ عواطف الحرمان "صرخات، بكاء، شتائم، قرع أسنان"، باعتبار أنه *"سيتوجب التخلي عن الحركات الأرقّ من الرائحة، والعيون الأوضح من القدرة"*.

لكنهم أيضاً سيكونون ضحية ملكة النسيان في حال غياب الملكات التي تصلهم بذاكرتهم، وسيكون اليأس وشيكاً. تكون السمة المظهرية الراجحة عندئذ سمة /الإنهاء/ التي لا تعني /الاكتمال/، بل انقطاع صيرورة لم تتوصل إلى غايتها الشخصية: "*سيكون لليأس عند أقدامهم رشاقة انتصارات بلا غد* ... "

ثم يأتي غضب الرجال (الشروعيّ والمكثّف: "*إبر نارية*") وعودة النساء إلى العالم المقترنان بضوء كثيف متجدد:

" ... جسد خَرِبٌ ، يشرق كل ساعة
وتزهر الشمس مجدداً كالميموزا "

ينطبق المقطع الكلي على الترسيمة السردية الأصولية. فبعد تأسيس الافتقار، تتخذ ذات السعي زمام المبادرة فتحرّض المجابهة وتتمكن من تصفية الافتقار. لكن البعد الأكثر دلالة في هذه الحالة هو إحلال تبادلٍ وعالم دلالة مشترك تحت تأثير الدينامية العاطفية.

إنَّ الإفتقار قبل كل شيء يزعزع الذوات (قلق النساء) ويبقيها في حالة تيقّظ عاطفي ويعيد لهن معرفة العالم ومعرفة أنفسهن و(يبقيهن أيضاً في حالة من التزعزع المعرفي) الأمر متعلق إذاً بافتقار توتري أو، على نحو أدق، بتوقف الصيرورة وتعطيلها. يمكن تقريب هذا التثبيت immobilisation من الانتهاء ومن الجمود النسبي الملحوظ في ترتيب الضجر.

صعود التوترات التي ترجع للحرمان تتفتح كالغضب ("سيتعبون يوماً، سيغضبون") الذي يعقبه عودة النساء إلى العالم. هذا يعني أن تعديلات الشدّة تلعب دوراً أساسياً في تركيب syntaxe الخطاب، بما أنَّ الغضب والتجديد ينتجان مباشرة من تفاقم الحرمان. وبالتالي يمكن أن يفهم الملل كنوع من نفاد الصبر على المدى الطويل، تكون سرعته الإيقاعية بطيئة، فالتوترات المكبوتة تمارس قوة تغيّرها باستمرار. إنها في حالة ترقّب، إلاّ أن مقاومة الذات تضعف، فتخفف الذات المتعبة من توترها الذي يسببه الترقّب، وتعاود الصيرورة مجراها على نمط عارض وغير مكتمل.

يمكن ترجمة المقطع الما بين ـ ذاتي نفسه بطريقة أخرى في قصيدة "كانت تقول دونيز للأعاجيب" Denise disait aux merveilles. توزَّع الشحنة العاطفية في هذه القصيدة على الشركاء الذكور والإناث، بطريقة دالّة للغاية، على خلفية تصويرية مولّدة للانقباض يسيطر فيها عنصر "الهواء" ("قليل من الهواء") والمظهر غير الإنهائي ("المساء") والتهديد بالدمار ("كان المساء يجر أسلحة بيضاء فوق رؤوسنا"):

"كانت الشجاعة تحرّك النساء بيننا
كن يبكين، يصرخن كالدواب
وكان الرجال القلقون يركعون"
(ص65)

فالرجال يشهدون عاطفة قديمة (تعدُّ اضطراباً محضاً وزعزعة شعورية للذات) ألا وهي عاطفة القلق التي لا تتطلب أي منظومة للقيم أو أي اضطلاع بها، الترقّب الوحيد هو ترقّب استقطاب محتمل لزعزعة شعورية: وهو استقطاب نحو الانشراح أو الانقباض. أما النساء فهن فريسة للشعور بالغضب، ولا يمكن إعداد هذا الشعور إلاّ انطلاقاً من الترقّب الائتماني وخيبته والذي يدل

على اضطلاع قيمي قوي مسبق. هذا يعني مرة أخرى أن الذوات الذكرية ليس بمقدورها بلوغ القيم إلاّ بفضل الذوات الأنثوية.

الافتتان الخطير (الإعجاب، الافتتان، الدهشة)

هذه التشكيلة العاطفية الثالثة هي تشكيلة الآثار العاطفية للتماس مع عالم القيم. ومؤشراتها الرئيسة هي العلاقة مع المرسل والاكتشاف الحسِّي لعالم القيم وحضور عامل ثالث أو غيابه إضافة للشدة الضوئية على وجه الخصوص. وهي تنتظم في الواقع حول تضاد بسيط ينقسم إلى عدة أنواع. إنَّه تضاد بين شكلين من أشكال الإعجاب هما: الافتتان والدهشة. فأحد الشكلين يولِّد الجهل وينتشر ــ وفق وجهة النظر المعتمدة ــ إلى خوف أو قسوة. أما الشكل الآخر فيدعم المعرفة ويؤسس الكفاءة في القيام بإبلاغ محتمل.

يتضح الافتتان في "الأضواء الملقَّنة" Les lumières dictées:

"أيها الكبرياء، كنت تختبئ في الاندحار كالسيف في غمده، كنت تجمد على الوجه العريض لربة مزدرية ومقنعة. وتفتن الكون الجاهل بوهج الحب الذي ينيرك"

(ص135)

يوجد عاملان هنا: العامل "أنت" يضيء "الكون" ويبهره. وتكون طبيعة الـ "أنت" الحقيقية ("ربة مزدرية ومقنَّعة") بالنسبة لهذا الأخير، تحت طي الكتمان، فلا يُرى منها سوى مظهر واحد يبدو كاذباً، ألا وهو ("الحب"). فضلاً عن أنَّ الافتتان لا يتيح التوصُّل للقيم لأنَّ الذات الأخرى لا تُفتِن إلاَّ لتخفي سرَّ فتنتها ولا تُفتِن إلاَّ بنرجسية ذاتية ("كنت تجمد على الوجه العريض لربَّة...."). إن نظرة الإعجاب تنحرف هنا بطريقة ما باعتبار أنها تتعثر بنظرة الآخر الانعكاسية.

إضافة لذلك فإنَّ الفهم الاعتيادي للافتتان يفترض جمود الذات الحسِّية المرتآة، وذلك من فرط الحس الجمالي. إنَّ النص المذكور أعلاه يؤكد هذا الحدس بما أنَّ الجمود يظهر فيه كدليل على وجود الشخص الفاتن بقدر ما هو دليل على وجود الشخص المفتون. وقصيدة "بابلو بيكاسو" تتحرَّك بين الافتتان والدهشة:

"أسلحة النعاس حفرت في الليل
الأثلام العجيبة التي تفصل بين رؤوسنا"
(ص96)

ومن جهة أخرى فإنّ:

"الأرض غير مرئية، تحت السماء الباهرة
وجه القلب فقد ألوانه
والشمس تبحث عنّا والثلج أعمى"

نجد هنا مرة ثانية آثار عتبة الإفراط الحسّي التي ذكرناها أعلاه بإسهاب. إن العلاقة بموضوع ذي قيمة تكون "مدهشة " عند توسُّط عامل ثالث، ويصبح الموضوع بغياب هذا العامل خدّاعاً وخطيراً، مما يؤثر في البعد المعرفي والبعد العاطفي. ونذكر إضافة لذلك أنه في الحالة الثانية، تتخذ الذات المعرفية ــ العاطفية زمام المبادرة:

"يصبح للأفق أجنحة إذا تركناه
وعيوننا تبدد الأخطاء في البعيد"

بالمقابل، فإنّ المنبع الضوئي والمقام القيمي هما اللذان يتخذان زمام المبادرة في الحالة الأولى ("تفتش الشمس عنّا"). يبدو عدم التناظر هذا منسجماً مع التركيب الفاعلي والاستراتيجي لكل تشكيلة من هاتين التشكيلتين العاطفيتين السطحيتين. فمن جهة تعجب الذات (ذ1) بموضوع ما (م) من خلال الذات (ذ) فتندهش وتتحفّز للمبادرة. ومن جهة أخرى فإنّ الذات (ذ2) تفتن الذات (ذ1) وتجمّدها. ويتعدّل منظور mise en perspective الترتيب الفاعلي كما في أية عملية تبادل عاطفية.

إنّ الدهشة تفترض أن يتم تجاوز عتبة الشدة بسرور وأن تحتفظ الذات المعجبة ذ1 بالمبادرة وأن تكون الذات الأخرى ذ2 وسيطاً حقيقياً يوجّه الذات الأولى نحو المقام القيمي، وليس نحو نفسها. كذلك هي حال "صبايا جرترود اوفمان" التي تحوّلها حركة توجهها وتوسّطها بفعل الواقع إلى "عجائب":

"أيتها العجائب ، إنكن ترقصن على منابع السماء"
(ص107)

يمكن للدهشة التي تُفضي إلى المعرفة أن تؤسِّس الكفاءة والمقدرة على الإبلاغ. هذا ما يحدث في قصيدة "جورج براك" حيث نلاحظ على الفورِ وجود ترتيب مولّد للانشراح يشمل مسار تحليق عصفورٍ "لم يتهيب النور أبداً" ويقوم بتجليةٍ وكشفٍ حقيقي:

"عصفور يطير
يلقي بالغمام كحجاب لا نفع منه
لم يتهيب النور أبداً،
مغلق على نفسه في طيرانه
وما كان له أبداً من ظلّ"
(ص124)

ينتشر، بشكل موازٍ، نشاط إبلاغي (حسي ووصفي)، كإبلاغ للعجائب التي استطاعت الذات المعرفية ــ العاطفية إدراكها:

"رجل ذو عيون لمَّاحة يصف سماء الحب
يجمع أعاجيبها
كأوراقٍ في غابة
كعصافيرٍ في أجنحتها
وناسٍ في النعاس"

إنّ شروط الإبلاغ ــ الوصف واضحة: فمن جهة تشير "العيون اللمَّاحة" إلى أنّ عاملاً ثالثاً ("العصفور") يحمي حساسية ذات الإدراك الحسِّي عند الاقتراب من عتبة الشدّة الضوئية. ومن جهة ثانية، تصف التشبيهات فعّالية الإبلاغ (انظر "يصف") بوصفها فعَّالية تقسيميّة. إنّ الشرط الأول الذي يشرح تعددية العجائب، يخص الطابع التعددي والجمعي للموضوعات. ويقترح الثاني والثالث بالمقابل نظائر لعامل التجميع ("العصافير، الناس") وأداته ("أجنحة، نعاس"). معنى ذلك إجمالاً أن للإنسان ذي العيون اللمَّاحة الجدارة نفسها التي يمتلكها

العصفور المذكور في مطلع القصيدة والتي يمتلكها الناس بعيونهم المغمضة الغارقة في النوم. فتصبح الذات المندهشة عندئذٍ بدورها صورةً أخرى للوسيط وذلك لكي تنتج الإبلاغ. إن مقاومة بريق القيم يهيِّئ سلفاً توسيطها عند الآخر في "عاصمة الألم".

خاتمة

إنَّ المؤشرات الرئيسية المكوّنة للتشكيلات العاطفية المدروسة بالإضافة *لترتيبات الضوء الشكلية والحسِّية المعروفة* هي: 1- *الترتيب الفاعلي* وإعداده التدريجي من أجل التعلّق، منظوره وعدم تناظره فيما يخص الضجر والغضب، غياب عامل وسيط أو حضوره بالنسبة للدهشة والافتتان .2- التصييغ (الوجوب والإرادة والقدرة والمعرفة) وتناقضاته وارتباطاته. 3- وهناك على المستوى التوتري، الصور الرئيسية للتثبيت (إغلاق توتري) والتحريك (انفتاح توتري).

إنَّ التشكيلة بكاملها موجّهة ــ كما لاحظنا في مناسبات عديدة ــ نحو عالمٍ يمكن فيه تحملُ حدوث الإفراط الحسِّي الذي يكونِ مصدراً للقيم. والسؤال الذي يواجهنا إجمالاً هو الآتي: كيف يمكن أن نتخطى بنجاح العتبة التي يسيطر بعدها البريق وحده؟ إن الرقي إلى عالمٍ كهذا يخضع لشروط حسيّة (*التلطيف*) وفاعلية (*وساطة* مبلِّغٍ) وصيغية (*الحرية* الخارجية و*الضرورة* الداخلية) وتوترية (الانفتاح والشروع والتسارع والخلل خالق التوجّه الأدنى) يُظهر كل صف من صفوف التشكيلات العاطفية السطحية الثلاثة الكبرى التي حددناها أعلاه مرحلة من مراحل تركيب تعبيري خطابي واسع يحكي قصة العبور اليسير أو العسير لعتبة الإفراط الحسِّي.

وتصف جميع التشكيلات العاطفية السطحيّة للتواصل المستحيل عواطف حياة يومية بائسة، يعيشها في الوقت ذاته أولئك الذين لم يجابهوا تجربة الإفراط الحسِّي، وأولئك الذين خضعوا لها دون نجاح: إنها عواطف ما قبل العتبة، عواطف الضوء بالمعنى الشائع.

إن شكلي تأمل القيم، والافتتان والدهشة، يصفان ما هو بمنزلة مفترق. فمن جهة هناك من جاء بتهوّر يحترق بتماسه مع قيم لا يتحمّلها، وهناك من جهة أخرى من تجاوز العتبة بوساطة مبلِّغ أنثوي.

الاختلاف بين الاثنين يؤكده المسارِ المعقّد للتعلّق. لذلك يجب على الموضوع الضمني الذي أصبح ذاتاً، ومن ثم مبلِّغاً، التمكّن من نشر معياره القيمي كي

تقوم الوساطة التي ننتظرها منه بعملها. أما الدهشة ــ وهي الطور الأخير في التركيب التعبيري ــ فهي تسترد، كما رأينا، الشروط الضرورية كي يكون العالم المرئي قابلاً للإبلاغ. فالذات المندهشة يمكنها ــ بفضل التجربة التي خضعت لها بنجاح ــ أن تجد شمولية ونوعاً من الاتساق الخطابي في التجزيء الطارئ لحالات الأشياء.

الفصل الثالث

تعدد الصور

في سوناتات تشورليونيس المرسومة

إنّ مجرد زيارة للصالات المخصصة لتشورليونيس في متحف كوناس[1] في ليتوانيا، تكشف عن بروز الضوء في أعماله. فترنحات اللهب في الظل، والمناظر المبهرة والأقراص الشمسية والنجوم المتنوعة، ومجموعة اللوحات المصممة متغيرة الإضاءة بالتلاعب بالألوان والعمل المستقصي للمادة، الشفاف غالباً، والمتنوع للغاية دائماً، كل ذلك يوحي أنّ قسماً كبيراً من هذا العمل أُعدَّ للكشف المتريث والمنهجي والمتنوع عمَّا نسميه "تشكيلة الضوء".

وتزيد تقنية الرسم بألوان مائية على الورق غالباً[2] من حدَّة هذا الانطباع، لدرجة أننا نتساءل أحياناً فيما إذا كان الحامل المادي (الذي ربما اختاره الفنان نتيجة لضيقه المادي) يجبره على الميل إلى الاهتمام بالضوء وتغيُّراته.

إنَّ فحصاً أعمق لهذه الأعمال[3] يثبت صحة هذا الانطباع ويكشف عن حضور عمليات أداتها الضوء. يستخدم هذا الضوء مثلاً لـ "اختراق" العمق بحيث يتعطل ترتيب ابعاد المشهد لصالح العمق المحوري، ويستخدم أيضا لقلب العلاقة بين الشكل figure والمضمون fond وذلك بتنشيط بُعد ثانٍ أو ثالث على سبيل المثال. إنَّ تشكيلة الضوء في "السوناتات المرسومة" تظهر متعدِّدة الصور polyscopie[4]، مما يتيح تعدُّد مظاهر الموضوعات motifs التصورية.

---

[1] – يضم هذا المتحف الذي بني عام 1967، كل أعمال تشورليونيس تقريباً التي لم يُبع منها شيء وهو على قيد الحياة.

[2] – ويأتي في الدرجة الثانية استخدام الباستيل على الورق، وفي الدرجة الثالثة، استخدام اللون المائي على القماش.

[3] – بمساعدة المؤلف الشامل لـ جوديث غريجييني Judith Grigiéné خاصة، وذلك لأسباب عملية واضحة. *Mikalojus Konstantinas Ciurlionis*، Vilnius، 1977 rééd، 1948.

[4] – تذكرنا هذه الكلمة بالمصطلح الموسيقي polyphonie الذي يتكون من كلمتي poly وتعني تعدّد وphony وتعني صوتي. ويدل في الموسيقى على علم توافق واتحاد الألحان المتفرعة التي تسمع في آنٍ واحد. (المترجم).

سوناتات تشورليونيس التصويرية

يستخدم الموسيقار والفنان الليتواني تشورليونيس موهبته كي يرسم ست "سوناتات" من عام 1907 حتى عام 1908، وهي "الشمس" و"الثعبان" و"الصيف" في أربعة أقسام (Allegro ،Andant ،Scherzo ،Finale) وسوناتة "البحر" في ثلاثة أقسام (Allegro ،Andante ،Finale) وأخيراً سوناتة "النجوم" (Allegro ،Andante) وسوناتة "الأهرامات" (Allegr ،Scherzo) في قسمين فقط. إنَّ التسلسل الزمني يؤكِّد تلك المحاولة في خلق فضاء انتقالي بين الفنون. فقد جنَّد تشورليونيس نفسه للفن التصويري وترك التأليف الموسيقي عام 1907. ويلفت جان ماري فلوش نظرنا في دراسة خاصة بهذه اللوحات[5]، إلى أنَّ تشورليونيس كان في تلك الفترة "... *يعيش في العالم الفني والإيديولوجي نفسه الذي كان يعيشه غوستاف كليمات وأرنو شوينبيرغ وهيرمان اوبريست وفاسيلي كاندينسكي، وهو نزعة "للعمل الفني الشامل"، وتأكيدٌ على "المطابقة بين الفنون" وعلى الدفاع عن استقلالية القيم الفنية...*"[6].

يمكن إذاً أن نفترض معه أنَّ هذه السوناتات المرسومة تندرج في سياق عملية "تفريغٍ تدريجي للموضوعات الجمالية من جوهرها المادي".

من ناحيةٍ أخرى، إنَّ السوناتة مبنيَّة حول قسمها الأول ــ أي Allegro ــ وانطلاقاً منه، حيث يتجابه موضوعان يعتبران كخصمين انطلاقاً من بيتهوفن ويسمح تطورهما بتغيير وجهات النظر وعلاقة القوى في صميم الصراع الموضوعاتي الأساسي. هذا الشكل المجرد للغاية يتحلى بضوابط إنتاج الخطاب التي لخصها ج . م . فلوش بالشكل الآتي: "*يبدو لنا بالفعل أنَّ السوناتة ــ الشكل بموضوعها الثنائي من جهة وضوابطها الانتقالية من جهة ثانية، تتحلى بمكوِّن دلالي ومكوِّن تركيبي فتحقق بذلك الشروط اللازمة لإنتاج الخطاب*"[7].

ينبغي أن نضيف لذلك ضوابط الممارسة الإبلاغية التي تسمح بإعادة تشكُّل الثنائية الموضوعاتية وتطوُّرها، بحيث ينتظم الخطاب مع إيقاع كل قسم. وهذا ما أطلقنا عليه اسم "تعدد الصور" تقليداً لتعدد الأصوات التي يبرع فيها تشورليونيس كملحِّن موسيقي.

---

5 - J.M.Floch، *Les sonates peintes de Ciurlionis* ، ص 593-601.
6 - المصدر السابق، ص 594 - 595.
7 - المصدر السابق، ص 597.

رغم ذلك، لن نسلك المسلك المشوّق، إنما المجازف به الذي يكمن في تقريب شكل السوناتة كما كانت مدوّنة في ثقافة تشورليونيس الموسيقيّة مع البنى الشكلية والتشكيلية للوحاته. فلا يمكن القيام بهذه الدراسة المقارنة إلاّ بعد دراسة مسبقة للوحات نفسها[8] وذلك بإيجاد التمفصلات التشكيليّة لاثنتين من هذه السوناتات من جهة وربطهما مع تشكيلة الضوء التي قمنا بإعدادها تدريجياً حتى الآن من جهة أخرى.

يمكننا مع ذلك أن نفترض ــ وهو افتراض فيه من الشمولية بحيث أنه لن يغيِّر منحى التحليل قبل الأوان ــ وجود صراع بين "قوتين" داخل كل قسم من اقسام السوناتة، يتغيَّر في الوقت نفسه من قسم لآخر. بمقدورنا وبمعزلٍ عن أي تطبيق لشكل السوناتة على التصويرٍ، أن نفترض على الأقل بأنَّ السوناتات المرسومة، كالسوناتة الموسيقية، تمثّل التغيُّرات التوترية لصراعٍ أساسي في خضم تشكيلة الضوء. إنّ فرضيتنا هذه هي من الشمول بحيث يقوم عليها جزء كبير من التحليلات الإسنادية والمظهرية والصورية في علم المعنى المعرفي. ويمكن القول بمفردات جديدة توحي كل الإيحاء بالقضايا التقليدية التي اهتمت بها الثنوية الفلسفية[9]، إنَّ الأمر متعلق بالبنية المسمَّاة "ago/agoniste" التي تؤيد بأنه يجب تصوُّر كل إسناد انطلاقاً من صراع أساسي بين قوَّتين متعارضتين.

لكي نتقصى نتائج هذه الفرضيّة، قمنا باختيار اثنتين من السوناتات الأكثر قصراً والمؤلفة من قسمين وهما سوناتة "النجوم" وسوناتة "الأهرامات". سننظر إلى السوناتة الأولى على أنها مادة بحث corpus رئيسية، وستفيدنا الثانية في التحقق من صحة التحليل. أما السوناتات الأربع الأخرى، فسوف نستخدمها لإظهار تكرار أحد الموضوعات. وهنا يمكننا طرح المسألة وفق الآتي: تقوم الممارسة الإبلاغية في كل واحدة من هذه السوناتات على ترتيب أساسي

---

8 – طالما أن اللوحات لم تشكل بعد موضوع وصف سيميائي بحصر المعنى، لا يمكن المباشرة بمشروع الأبحاث الضخم الذي رسمه ج.م. فلوش بنفسه والذي ينوي دمج جميع المعطيات التاريخية والميثولوجية وحتى الكونية للثقافة الليتوانية.

9– انظر أعلاه في القسم الأول من هذا الكتاب حالة شيلينغ الذي يبني رؤيته للعالم انطلاقاً من الصراع "ضوء / ثقل".

dispositif de base تشترك به اللوحتان ويولّد توازنين مختلفين يرتبطان بسرعتي إيقاع tempo مختلفتين[10].

ويتمحور مشروع هذا البحث إجمالاً حول أمرين: فمن جهة يجب أن نقوم ببناء ترتيبٍ أساسي تستند عليه الممارسة الإبلاغية ويشكل البنية الخطابية الثابتة، ويجب من جهة ثانية تأسيس "التحويرين المتّسقَين" اللذين يشكّلان "أسلوب" كل لوحة من هاتين اللوحتين ويضاعفان البنية الخطابية لحظة ظهورها.

سوناتة النجوم "Allegro و Andante"[11]

الترتيب الأساسي وتبدُّلاته

سنطلق من الآن فصاعداً اسم "الترتيب الأساسي" على المظهر الشكلي eidétique[12] الذي تشترك فيه اللوحتان[13]، والذي يحوي "شبكة" من الخطوط الأفقية والعمودية تتمفصل عليها صور شبه مستطيلة وشبه دائرية.

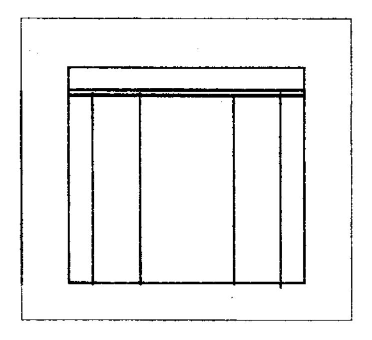
تعرض اللوحتان بالفعل كما يبدو للوهلة الأولى "شبكة" متشابهة من الخطوط العمودية والأفقية الثابتة. وهناك حزام أفقي قاتم، مرصّع "بالنجوم" المضيئة يصلح في الوقت ذاته لأن يكون بداية للخطوط العمودية الأربعة المضيئة وحداً يفصل بين الربع العلوي لكل لوحة وأرباعها الثلاثة السفلية.

10- يتعلق الأمر هنا طبعاً بالسرعة الإيقاعية "التشكيلية" plastique وبالسرعة الإيقاعية التي سبق واستخدمناها في تشكيلة الضوء، عندما ربطنا كل أثر دلالي من آثار الضوء مع تعديل لحالات الفضاء التوترية، وبالتالي مع صف خاص من صفوف السرعة الإيقاعية.

11- تعني كلمةAllegro في الموسيقى إيقاعاً سريعاً بينما تعني كلمة Andante إيقاعاً معتدل السرعة. (المترجم).

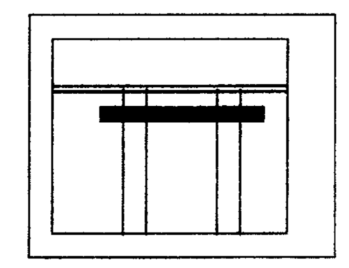
12 - أو الاستحضاري، أي الخاص باستحضار الصور بالبصيرة. (المترجم).

13- يستطيع القارئ أن يشاهد اللوحتين على الغلاف الخارجي لهذا الكتاب (المترجم).

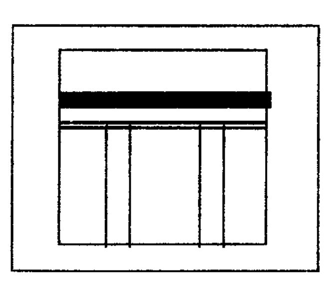


الشكل 1- الترتيب الأساسي

لكنَّ استخدام الخط الأفقي يختلف بين اللوحة والأخرى. ففي لوحة Allegro يتكرر الحزام الحدّي في الأعلى مباشرة بحزام عريض قاتم تتموج فيه تلافيف فاتحة اللون. وفي لوحة Andante يُزدوج الحزام الحدّي بعصابة محزَّزة طولياً تتوضّع في أسفله قليلاً.



الشكل3 – Andante



الشكل 2- Allegro

تفترض الخطوط العمودية الثنائية وجود محورٍ للتناظر. إنّ الازدواج duplication عينه هو الذي يفعّل هذا المحور التناظري، ليس فقط كخط متوسِّط ومتساوي البعد عن شكلين من الأشكال، بل كمحور اعتكاس renversement (خط ثنية) بين هذه الأشكال. يُستغَلّ هذا المحور 1- في لوحة Allegro من أجل تناظر شبه الزاوية الحادة التي تعبر عموديا اللوحة، وتناظر القرص الصغير فاتح اللون، والنسر والزاويتين الصغيرتين في الأعلى. 2- ويستغل هذا المحور في لوحة Andante لتحديد محور تناظر القرص الكبير القاتم المركزي والزاوية العليا المنفرجة. يمكن للترتيب المحدَّد بهذا

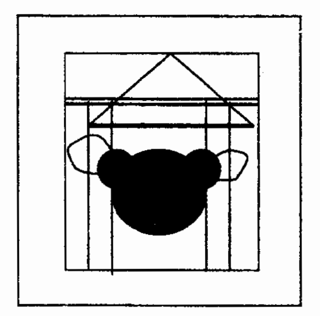
الشكل أن يبدو مع حدِّه الأفقي ومحوره التناظري ثانوياً للغاية في عملية التكوين، لو لم يكن محوراً لأغلبية التبدُّلات في اللوحتين. وبمفردات أشكال تقبل المقاربة، يتبيَّن لنا التالي:

	لوحة Allegro	لوحة Andante
الزوايا	زاوية حادة، قاعدتها في الأسفل + زاويتين حادتين متناظرتين قاعدتهما في الأعلى.	زاوية منفرجة وحيدة.
الأقراص	قرص صغير فاتح اللون فوق الحد الأفقي.	قرص كبير قاتم. قرصان وإهليلجان فاتحا اللون ومتناظران.

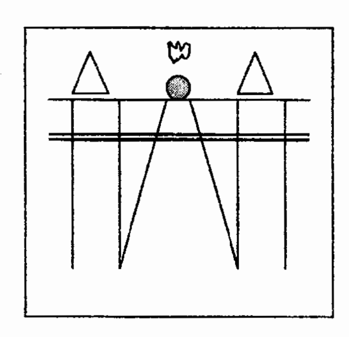
أما بالنسبة للمواقع على سطح اللوحة فإنّنا نلاحظ الآتي:

	لوحة Allegro	لوحة Andante
القسم العلوي	زاويتان حادتان صغيرتان تحيطان بقرص صغير فاتح اللون تعبره زاوية حادّة.	زاوية حادة كبيرة قاتمة اللون
القسم السفلي	زاوية منفرجة فاتحة اللون تخفي قسماً من الخطوط العمودية .(أثر "أمامي").	قرص كبير قاتم محاط بقرصين واهليلجين. الخطوط العمودية تعبر هذه الأقراص. (أثر خلفي).

ويمكن توضيح ذلك بالتمثيل البياني البسيط:



الشكل 5- Andante



الشكل 4- Allegro

إنّ الأصناف المستخدمة في هذه التبدُّلات هي الآتية:

1- أصناف شكليّة eidétiques: زاوية/قرص، حادة/منفرجة.

2- أصناف طوبولوجية: علوي/سفلي، كبير/صغير، أمامي/خلفي.

3- أصناف أخرى (لونية، كميّة): فاتح/قاتم، وحيد/متعدد.

ملاحظات حول الصراع الموضوعاتي بين حركتي السوناتة

إنّ الوصف "التوزيعي" distributionnelle المحض للتبدُّلات لا يفترض وجود معنى لتنظيم اللوحات، ولاختلافها على وجه الخصوص. فالتبدُّلات، في هذه المرحلة من التحليل، لا تشكل تحويلاً بين قسمي السوناتة. للعبور من إبدال فعلي وتوزيعي إلى تحويل ذي وجهه دلاليه، علينا افتراض وجود قصديه، مهما كانت ضئيلة، تؤدي إلى تحويل التبدُّلات إلى عمليات تقتضي وجود "عوامل إيضاعية"[14].

من وجهة النظر الجديدة هذه، يجب البحث عن كيفية حث التنظيم التوزيعي لمواقع فاعلية، لكن علينا الافتراض على الأقل وجود أساسٍ دينامي (إنه القفزة النوعية التي تبرِّر تصدُّر القصدية موقعاً لم تكن تتصدره بعد)، إذ تقوم المواقع الفاعلية بمفصلته إلى تركيب فاعلي syntaxe actantielle فتشكل

---

[14] - اقتبس هذا المفهوم من ج. بوتيتو وهو يفيد في تحديد آثار من القوى الفاعلة صعبة الإدراك، باعتبار أنه لا يضطلع بها ممثلون بالمعنى المألوف للكلمة، بل تضطلع بها التحويرات المرئية للفضاء. فضلاً عن أنها لا تفترض وجود تصييغ ومسانيد حقيقية يمكن إظهار سيرها الزمني، لذلك فهي لا تشكّل بعداً سردياً على غرار العوامل السيميائية. (المترجم).

التبدُّلات المتنوعة إزاءه تحويلات دلالية. هذا الأساس الديناميَ عينه غير الموجَّه بعد وغير الدَّال، سيزودنا به "الصراع الموضوعاتي" الذي ذكرناه في المقدمة، على شكل "علاقة قوى" أكثر تجريدية.

لو حاولنا انطلاقاً من التبدُّلات الشكلية والطوبولوجية تحديد طبيعة علاقة القوى الظاهرة في هاتين اللوحتين، سنلاحظ من جهة أنه عندما يفرض شكل من الأشكال نفسه كحجمٍ (الزاوية الكبيرة في Allegro أو القرص الكبير في Andante)، فإنه يكون مرفقاً بمستنسخين clones صغيرين على الأقل، محوَّرين تحويراً طفيفاً ومتوضّعين تناظرياً على مستوى القسم العلوي منه. ومن جهة أخرى، عندما يفرض هذا الشكل ذاته من خلال موقعه في العمق (الزاوية الكبيرة في صدر لوحة (Allegro) فإنه يتجاوز أيضاً الحد الأفقي العلوي في حين أنه في الحالة الأخرى (القرص الكبير في خلفية لوحة Andante) يبقى حبيساً أسفل هذا الحد. معنى ذلك أنَّ الحجم يتحكَّم بالكمّ ويتحكَّم العمق بارتفاع الحجم. أي أنَّ العمق يتحكَّم بالكم والحجم في آنٍ واحد.

لنفترض مؤقتاً أنَّ الإبدال بين الزوايا والأقراص على وجه الخصوص يعبِّر عن علاقة القوى التي نبحث عن آثارها. سنلاحظ مباشرة أنه لا يمكن أن تظهر علاقة القوى هذه إلاّ بالنسبة لطرف ثالث، ألا وهو شبكة الخطوط الأفقية والعمودية. عندما تهيمن الزاوية، فإنَّ ذلك يظهر أيضاً من خلال موقعها "في الأمام" ومن خلال امتدادها العمودي الأقصى، بالنسبة للشبكة. وعندما يهيمن القرص بقدِّه وكمِّه، فإن جميع الأشكال (الأقراص والزوايا) تتوضَّع "خلف" الشبكة.

تقتصر علاقة القوى ضمن هذا المنظور على احتلال سطح اللوحة الذي يعدُّ كفضاء تحكُّمٍ ذي مستويين، مزوَّد بمنظومة داخلية من الدلائل الطوبولوجية (الترتيب الأساسي) "البلاغية" بشكل محض. لكن فضلاً عن ذلك لو أخذنا العمق بعين الاعتبار، لتبيَّن لنا أنَّ صراعاً أكثر تجريداً يقوم عندئذ بين الترتيب الذي ينظِّم مجموع التبدُّلات من جهة (الترتيب الخطي الأساسي) والأشكال الهندسية المرتسمة فيه من جهة أخرى. هذا الصراع يحقق هنا للوهلة الأولى توازنين منفصلين انفصالاً جذرياً. 1- إنّ الشكل figure يغلب على السطح عندما يتوضَّع أمام الترتيب فيهيمن عليه كزاوية. 2- ويكون الشكل الرئيسي قرصاً عندما يهيمن الترتيب الأساسي المتوضِّع في الأمام على الأشكال.

ينبغي أيضاً التساؤل عن معنى هذه "الهيمنة" وفقاً للعمق الذي ليس إجمالاً سوى لعبة عراقيل تميِّز الموقع الخاص بالأشكال المختلفة إزاء المشاهد. من

وجهة النظر هذه، فإنَّ الصراع بين الترتيب الأساسي والأشكال ـــ من أجل احتلال البعد الأول ومن أجل "رؤية" كاملة ـــ يجب أن يصاغ بمفردات وصل/فصل إبلاغية، أو بمزيد من الدقة بمفردات بلوغٍ مباشر (Andante) أو غير مباشر(Allegro) في حال اتفقنا على تأويل الفصل كناتجٍ عن مهلة (أي: فترة على الصعيد الزمني) وعن فرجة على الصعيد الفضائي، وعن وساطة على الصعيد الفاعلي actoriel.

إنَّ ذات الحال sujet d'état يمكن أن تكونَ مشاهداً observateur، ويبقى أن نحدِّد الأدوار الفاعلية الأخرى. ثمة حلاَّن قابلان للتصوُّر. يمكننا من جهة، أن نعدّ العامل ـــ الموضوع هو الترتيب الأساسي، فنقول عندئذ إنَّ الزاوية تشكِّل عقبة في حين أنَّ القرص لا يعترض بين المُشاهد والترتيب الأساسي. من جهة أخرى، يمكننا القول أيضاً إنَّ العامل ـــ الموضوع هو الشكل في حين أنَّ العامل ـــ المنفذ actant-opérateur هو الترتيب الأساسي الذي قد يؤدي عندئذ إزاء المشاهد دورٍ المُخبر[15] informateur. وعندما يؤدّي الترتيب دورٍ الوصل (فلا يتدخّل ويصلح كبعدٍ مرجعي للشكل)، يكون الشكل زاوية، أمّاعندما يؤدّي دور الفصل (يهيئ ويؤخر البلوغ إلى الشكل) فإنَّ الشكل يكون دائرياً.

يُظهر الحل الأول كفاءة عوامل الوصل: إن الزاوية جديرة بالفصل خلافاً للقرص. ويوضّح الحل الثاني التحويل النوعي للممثلين الذين يؤدّون دور الموضوع: يكون الموضوع زاوية عندما يتم بلوغه مباشرة، و يكون قرصاًعندما يتم البلوغ إليه بشكل غير مباشر. ويفترض الحلان أيضاً وجود تحويل صيغي ينطوي عليه التغيُّر النوعي للأشكال formes ووجود سرعة إيقاعية للبلوغ إلى الشكل الرئيسي. وهذا البلوغ آنيٌ في لوحة Allegro ومتأخرٌ في لوحة Andante.

إننا نفضِّل الحل الثاني لأنه يسمح بمنح مضمونٍ للصراع المسمى في الموسيقى بالصراع "الموضوعاتي" والذي نعتقد أنه بإمكاننا إيجاده في اللوحات على المستوى "التصويري" figuratif. يمكننا التساؤل بالفعل عن كيفية اعتبار ظهور الزاوية وهي في موقع وصل والقرص وهو في موقع فصل بمنزلة تغيير transposition في الصراع الموضوعاتي الخاص

---

[15] – إنَّ المبلِّغ، حسب غريماس، يجسِّد على هيئة ممثِّل مستقل ذاتاً معرفية يمنحها المبلِّغ Énonciateur معرفة (جزئية أو كليّة) وينشؤها في الخطاب في موضع تلعب فيع دوراً وسيطاً بالنسبة للمبلَّغ Énonciataire. (المترجم).

بالسوناتة[16]. يتبيَّن لنا عند فحص اللوحتين فحصاً دقيقـاً أن هـذين الشـكلين الاستحضاريين مبعثران في بُعد اللوحة كتأويلين بصريين "للكوكب ــ الـنجم": أي كنجوم لها زوايا (نسميها من الآن فصاعداً "تجومـاً") أو كنجـوم كرويـة (نسميهما من الآن فصاعداً "كرات").

تتكون النجوم الأولى من زوايا صغيرة متقاربة عند القاعدة، وتظهر الأخرى بمظهر كرات ضوئية بارزة ومحاطة أحياناً بإشعاعات خطِّية[17]. ويأتي توزيعها في اللوحتين على الشكل الآتي:

1- في لوحة Allegro، تظهر النجوم على الحد الأفقي فقط وفي داخـل الزاوية المركزية الكبرى، ونرى أيضاً في الربع العلوي على اليمين نجمتـين أخريين معزولتين. بالمقابل فإن الكرات موزّعة على السطح بأكملـه باسـتثناء داخل الزاوية الكبيرة.

2- في لوحة Andante تحبس النجوم في الحد الأفقي وفـي الحـزام القاتم العرضي، وتختفي الكرات.

ومجمل القول إنَّ الزاوية المهيمنة تكثِّف النجوم الحادَّة بين ضلعيها ويحـلّ القرص المهيمن المحاط بأشكال دائرية محل النجوم الكرويّة). بناءً على ذلـك، فإن الشكلين الاستحضاريين المهيمنين (الزاوية والقرص) يظهران من وجهـة نظر تأليفية syntagmatique كتمثيلين فاعلين للموضوع المتصـل أو المنفصل، ومن وجهة نظرٍ استبدالية paradigmatique كجـاذبين إزاء صور الكوكب المضيء ويتَّخذان شكله (فالزاوية تظهر كجـاذب إزاء النجـوم ويظهر القرص كجاذب إزاء الكرات).

إضافة إلى ذلك فإن التأويل الثنائي البصـري للكوكـب المضـيء نفسـه، بمفردات النجم أو الكرة، يمكن أن يفهم كتغيُّر في المسافة. فالإشعاع هو الـذي نراه عن مسافة بعيدة، ويستعيد الكوكب شكله الكروي عن مسافة قريبة، فهـو ليس سوى إضاءة محض في الحالة الأولى، ويمكننا في الحالة الثانيـة تحديـده كمنبعٍ كامنٍ للضوء، أو حتى كضوء ــ مادة يحتل الفضاء.

---

[16]- إن كلمة "تغيير" transposition في الموسيقا تعني "تغيير النغمة أو قلب القرار، أي جعل النغم على غير بُرجه الأصليّ، مع المحافظة على أبعاد جنسه. (المترجم).

[17]- إننا نجد هذا الخيار في سوناتة الأفعى serpent (*Zalcio sonata*) بين *Scherzo* ــ المنظَّمة حول ثلاثة كواكب مرصَّعة بالنجوم ومشعّة ــ وFinale حيث تصبح الكواكب الثلاثة هذه، ثلاثة أقراص لامعة تتوج ثلاثة تلال.

إنّ البناء التشكيلي في اللوحتين يستغلّ إذاً دورياً هـذين التبـدُّلين للكوكـب المضيء القابلين للتأويل "كوجهتي نظر" مختلفتين حول الشكل نفسه[18]. يشـتق الشكلان المهيمنان من شكلي الكواكب. ويشتق الوصل والفصل إزاء المشـاهد من صنف المسافة التي تحدِّد أيضاً الاختلاف بين نموذجي الكوكـب. ويقـوم توزيع هذين النموذجين بتكرار صدارة anaphore الشكل المهيمن في كل لوحة.

الاحتلال والتبعثر في العمق

لقد أظهر تأويليّ versions الكواكب المضيئة أن الترسـيمة الديناميـة المنظِّمة تتقبّل جملة من الأشكال التكميلية التي نقترح فحصها الآن.

ثمة أحزمة متعرجة هابطة هبوطاً طفيفاً (من اليسار إلـى اليمـين) تشـغل المساحة الكلّية للوحات بما فيها مساحة الزاوية والقرص الكبيرين.

إنّ هذه الأحزمة محزَّزة بالطول وشفّافة في لوحة Allegro، فهي تعبـر الخطوط العمودية والزاوية الكبرى الحادة من دون أن تحجبها. مع ذلك، فـإن الحزام الحدودي الأفقي غير مغطى ويقطع الأحزمة المتعرِّجة، مما يؤدي لخلق مشكلة في تأويل أبعاد العمق. فلو كانت الزاوية الكبيرة متوضِّعة أمام الحـزام الأفقي، لما استطاعت الأحزمة المتعرجة العبور أمام الخطوط العمودية وأمـام الزاوية، في الوقت نفسه الذي تمرُّ فيه خلف الحزام الأفقي.

فإما أن نتخلّى عن رسوخ البنية[19] prégnance المتجانسة للعمق، فنقبل بوجود تنظيمات إيضاعية متناقضة، وإما أن نقترح تنظيماً آخر. لعلّ الأحزمـة

---

[18] – إن سوناتة الشمس (*Saulès sonata*) تستخدم الجدلية نفسها، حيث أن لوحةAllegro مرصّعة بعددٍ كبير من الأقراص الشمسيّة الصغيرة المشعّة. وثمة شبكات مضيئة عديدة شبه عمودية لا نرى مصدرها تنتشر في لوحةAndante. ولوحةFinale مزروعة ببعض النقاط الضوئية المشتّتة والتي تكاد لا ترى. لتفسير هذه التبدُّلات، يمكن افتراض وجود تغيُّرات في المسافة، إضافةً للتكميم الموجود هنا باستمرار.

[19] – صفة تعرض بها بنية نفسها علينا تلقائياً وبقوة. تميل قطرة زيت في الماء إلى أن تتخذ شكل دائرة كاملة، فإذا حطمناها، فإنها تكوّن من جديد دوائر أخرى أصغر، وسبب ذلك، يقول بول غيوم، "إنّ الدائرة هي الشكل ذو السطح الأصغر من كل الأشكال عندما يتساوى الحجم. إنّها هي أيضاً الأبسط والأكثر انتظاماً". وعلى مستوى الإدراكات تحدث ظاهرة مماثلة عندما ينبعث "شكلٌ حسنٌ" انبعاثاً بارزاً من المجموع الذي يشكِّل جزءاً منه، إنّه على وجه العموم،

المتعرجة تشكّل عمق ثلاثة أرباع اللوحة في الأسفل، وتتوضع الشبكة أولاً فوق هذا العمق ومن ثم الزاوية الكبيرة. والاثنتان شفافتان، باستثناء الحزام الحدودي الأفقي. لكن لو كانت الزاوية شفافة إزاء الأحزمة المتعرجة، فلا بدّ وأن تكون شفافة أيضاً إزاء الخطوط العمودية. وبما أن الأمر ليس كذلك، علينا إذاً التخلي عن عمقٍ من نوع منظوري متجانس، والقبول بتوضّع طبقات تتناسب خصائصها مع التفاعلات بين كل طبقتين من الطبقات[20].

ويمكن أن نستشف هنا أو هناك خلفية قاتمة وناعمة الملمس. وأخيراً، تشتمل الأحزمة المتعرِّجة نفسها على طبقتين. إحداهنّ واضحة وشفّافة أمام الكرات المبعثرة على السطح، والأخرى قاتمة وأكثر توضُّعاً في العمق وتبرز فوقها الكرات ذاتها.

في الربع العلوي، يختلف الأمر اختلافاً كبيراً، لأنّ الأحزمة المتعرِّبة قاتمة اللون وتتوضع فوق الموضوعات motifs زاويّة الشكل والدائرية لهذا النطاق. إن هذه الأحزمة المتعرِّجة هي التي تسمح مؤقتاً ببناء أثر العمق الخاص باللوحة بشكل تفصيلي:

* البعد 1 : الزاوية الكبيرة الحادة والنسر المتوضّع فوقها.
* البعد 2 : الترتيب الخطي الأساسي.
* البعد3 : الأحزمة المتعرِّجة المضيئة والمخططة، التي تُستشف عبر(1) و(2). شفافيتها هذه جزئية لأن الخصائص اللونية للأحزمة تتغيّر عند عبور (1)، فضلاً عن أنها تصبح قاتمة، وتعبر أمام القرص المضيء وخلفه في الربع العلوي.
* البعد 4 : الكرات الصغيرة التي تستشف من خلال (3) في الأرباع الثلاثة السفلية، الزاويتين الحادتين في الربع العلوي .
* البعد 5: الأحزمة المتعرِّجة المظلمة، التي تستشف من خلال(1) و(2) و(3) في الأرباع الثلاثة السفلية والتي يغطيها (3) و(4) في الربع العلوي.

بسبب كونه الشكل الأفضل الممكن قياساً على هذا المجموع، ثابت ويدركه على المنوال نفسه عدد كبير من الأشخاص. (المترجم).

20 – يستطيع الصنف أن يتشكّل حول حقل تقسيمي taxème يضم ورودات هذا الصنف بقدر ما يستطيع أن يتشكّل انطلاقاً من تشابه عائليّ ومن شبكة علاقات محدّدة. بالطريقة نفسها يمكن أن يستند العمق أيضاً إلى تنظيم محوري يتجاوز تعاقب الأبعاد نفسها بقدر ما يمكنه أن يستند إلى علاقات محليّة قائمة بين كل بعدين من الأبعاد.

* البعد 6 : العمق البني المظلم أو المزرق، الظاهر أيضا في البعد كله وفي بعض فرج الأبعاد (1 و2).

يجب فهم هذا التدرُّج في الأبعاد دون غض النظر بالطبع عن التحفُّظات التي أبديناها على تجانس توزيع الأبعاد في العمق.

تكون الأحزمة ملساء (غير محزَّزة) في لوحة Andante لكنها هذه المرَّة لا تعتلي الترتيب الأساسي غير الشفاف الذي يتوضَّع عليها. بالمقابل فإنها تخترق ــ وهي شفَّافة ــ القرص المركزي والأقراص والإهليليجيات الجانبية. إن تأويل التنظيم في العمق يثير مشكلة هنا، بما أنه يمكن لهذه الأحزمة في الوقت ذاته أن تقبل أو ترفض التغيُّرات اللونية التي تدُل على مرورها بشفافية أمام الأشكال الدائرية (وخاصة على القرص الصغير الجانبي الأيسر الذي يشكل موضوعاً لأحد التحليلين وموضوعاً للآخر).

لو فحصنا الآن مسار الحزام البني الكبير والقاتم الذي يربط الأعلى في الجهة اليمنى والأسفل في الجهة اليسرى، سوف نلاحظ أنه عاتم opaque في أغلبية مساره، باستثناء لحظة عبوره للمثلث العلوي الفاتح وللأحزمة العرضية الفاتحة. أما المثلث العلوي فهو داكن بالنسبة للأحزمة الفاتحة التي تعبره. هذا التنظيم يثير مشكلة أيضا لأن هذه الأحزمة الفاتحة والشفافة لا يمكنها المرور وراء المثلث الداكن العلوي في الوقت نفسه الذي تمرُّ فيه أمام الحزام الكبير القاتم الذي من المفترض أن يمرّ بدوره خلف الأحزمة الفاتحة.

ينبغي أن نتصوَّر أن الأحزمة الفاتحة الشفافة تنتمي لبعدين في العمق، يمر بعضها خلف المثلث والحزام القاتم في الربع العلوي، وأمام الحزام القاتم في القسم السفلي. فضلاً عن أننا سنفترض أن الحزام القاتم غير شفاف في كل الأمكنة وأنه يُرى عبر المثلث والأحزمة الفاتحة للقسم السفلي.

تظهر في الفرج التي تركتها الأحزمة المتعرِّجة والأشكال نطاقات قاتمة محزَّزة بخطوط فاتحة أفقية تمنح اللوحة عمقاً متجانساً. إن تنظيم العمق يرتسم ــ دون أن ننسى التحفظات السابقة ــ بالشكل الآتي:

* البعد 1 : الترتيب الخطي الأساسي.
* البعد 2 : الذيول الشفافة في القسم السفلي.
* البعد 3 : المثلث العلوي الفاتح اللون.
* البعد 4 : الحزام البني الكبير المظلم، الذي يستشف خلف(2) و(3).
* البعد 5 : القرص المركزي الذي يُستشف خلف (2) ويعبره البعد المعتم (4).

* البعد 5 مكرّر (؟): الأحزمة المتعرِّجة الفاتحة في القسم العلوي.
* البعد6 : الاسطوانتان والإهليلجان الجانبيان، يحجبهما جزئياً البعد 5 ويتداخلان بالتبادل (هل يمكن بالتالي مضاعفة البعد 6 ؟).
* البعد 7 : العمق القاتم والمحزَّز.

يخضع الربع العلوي في اللوحتين لترتيب يختلف عن العمق (لكن التباين يكون أكثر حدَّة في لوحة Allegro). ويختلف ترتيب الربع العلوي عن ترتيب القسم السفلي بعدد الأبعاد ونسقها، إذ إننا نقترب هنا من عمق محوري أقل ارتباطاً بتراكبِ الأبعاد. والمعالجة الأكثر "أيقونيّة" للأشكال في القسم العلوي للوحتين تؤكد هذا الاختلاف..فالأشكال الهندسيّة تصبح مجسَّمة، وتصبح الأحزمة ذيولاً ضبابية أوغائمة ...الخ. بهذا الصدد، يؤدي الحد الأفقي العلوي دور "بعد أرضي" من أجل تمثيل شبه أيقوني، يتم إعداده انطلاقاً من العناصر الشكليّة للقسم السفلي[21]. فليس غريباً أن يكون العمق فيه منضَّداً بشكل أقل دقّة مما هو عليه في القسم السفلي. فهذا الأخير يستخدم تنضيداً من الطبقات التشكيلية، في حين أنَّ الأول هو في طريق تجنيس الفضاء وحفره باستمرار.

على الرغم من بعضِ الاختلافات في التنظيم وفي المعالجة التشكيلية، فإنَّ اللوحتين تظهران إجمالاً النمط نفسه من مشغولية الفضاء بأحزمة عرضية شفافة، كما تظهران العدد نفسه تقريباً من طبقات العمق. إنَّ الاختلافات ترجع إلى تبعثر الكرات الصغيرة في القسم السفلي من لوحة Allegro ، وإلى ميل ذيول فاتحة اللون إلى الالتقاء في نقطة واحدة حول القسم العلوي للقرص القاتم. كما ترجع الإختلافات إلى الحزام الكبير القاتم في لوحة Andante الذي يخيِّب كل التوقعات التي تخلقها الأحزمة الفاتحة. فاتجاهه وعتامته ولونه ونجومه الزرقاء، تجعل منه صورة معاكسة تنتج عن القلب الدوري لخصائص الأحزمة الأخرى في اللوحتين.

يمكن التساؤل في الوقت نفسه عن دلالة هذا التباين وعن تمفصله مع منظومة التبدُّلات المدروسة أعلاه. ومن بين الأحزمة المتعرِّجة، يمكن تقريب الحزام الكبير القاتم في لوحة Andante من الأحزمة القاتمة الواقعة في خلفية

---

[21] - يتكرَّر هذا النوع من التكوين نسبياً عند تشورليونيس. نلاحظ مثلا أن *Allegro* في سوناتة الأهرامات (*piramid ziu sonata*) تتألف من فضاءين متنافرين مسؤولين عن "الصراع الموضوعاتي" للسوناتة وعن حالتين مختلفتين لتشكيلة الضوء على وجه الخصوص. على الرغم من ذلك، لا يبدو ملائماً ــ فيما يتعلّق بسوناتة "النجوم" ــ أن نولي أهمية لهذا التنافر بين النطاقين بما أن حدث التجنيس homogénéisation قد بدأ فيها.

لوحة Allegro. فالتعددية والإبهام في لوحة Allegro يجعلان تحديد الأحزمة صعباً. في حين أنَّ فرادة الحزام القاتم في الوسط المضيء للوحة الأخرى وتباينه مع هذا الوسط يفرضانه بكل وضوح.

إنَّ العلاقة بين الحزام الكبير القاتم في لوحة Andante والأحزمة القاتمة المنتشرة في لوحة Allegro تشبه بطريقة معيَّنة العلاقة بين القرص الكبير المركزي في اللوحة الأولى والكرات المتعدِّدة المبعثرة في اللوحة الثانية. وبطريقة معيَّنة أيضاً، فإن الأمر يتعلَّق في الحالتين بتحويل كثافة الحضور (تبعثر، إبهام) إلى بروز saillance (توحد، تمييز):

Allegro (كثافة حضور) (*prégnance*)	Andante (بروز) (*saillance*)
أحزمة قاتمة كرات مبعثرة	حزام قاتم وحيد قرص مركزي

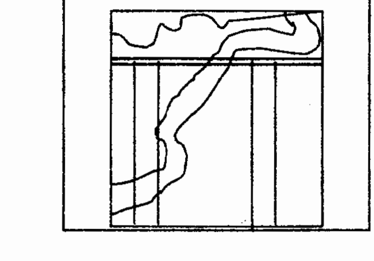
بناءً على ذلك، يبدو أنه قد طرأت عملية تبئير وتوحيد بالانتقال من لوحة Allegro إلى لوحة Andante.

لكن من ناحية البروز الحسِّي، فإن لوحة Allegro تتمتع بالزاوية الحادة في حين أنَّ لوحة Andante ـ إثر التحويل الذي ذكرناه للتو ـ تتمتع بالقرص الكبير وبالحزام القاتم. من وجهة النظر هذه، يمكننا صياغة الأشياء على النحو الآتي: عندما تفرض الزاوية الكبيرة نفسها، فإنها تبقي الكرات والأحزمة المظلمة في حالة حضورٍ كثيفٍ مشتت وعندما تختفي، فإنها تجعل القرص والحزام القاتم يبرزان.

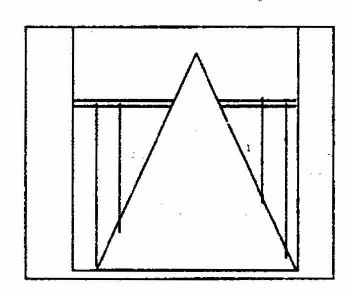
فضلاً عن أننا نلاحظ أن أي عنصر من العناصر الأكثر بروزاً (بتفرُّده) في اللوحتين ـ الزاوية الكبيرة والحزام القاتم (إضافة للحزام الأفقي الحدودي) ـ يكثِّف النجوم فقط في اللوحتين. ويظهر بذلك أي شكل من هذين الشكلين

البارزين "كدربٍ كوني" من النجوم، يوحي بلا شك بالصورة المنمَّطة لدرب التبَّانة.

من وجهة نظر المشاهد، فإن تحويل كثافة الحضور هذه إلى بروز يؤدي إلى إمكانية وصل حسّي. وبالفعل تثير اللوحة الثانية فقط سؤالاً حول مكان الحزام القاتم في العمق. وعلى الرغم من مقاومته ـ بحكم عتامته ـ لكل ما يوجد خلفه، فهو يبقى مرئياً خلف المثلث والأحزمة فاتحة اللون. إنَّ الترتيب الخطي الأساسي وحده هو الذي يفرض نفسه عليه بحكم عتامته الخاصة. من وجهة النظر هذه، فإن الحزام القاتم يملك نفس قوام الزاوية الكبرى الحادة في لوحة Allegro باستثناء موقعه إزاء الترتيب الخطي.



الشكل 7 Andante



الشكل 6 Allegro

الدربان المرصَّعان بالنجوم

هذا يعني أن البنية الفاعلية التي افترضنا وجودها، انطلاقاً من الترتيب الأساسي ومن تبدُّلات الأشكال، تتعقد بشكل ملحوظ عند مستوى التحليل هذا، باعتبار أن الخطوط والأشكال الهندسيّة من جهة (تبدلات النجم) والأحزمة المتعرِّجة من جهة أخرى (تبدُّلات "الدروب" الكونية) تشتمل كل واحدة منها على صراعها الذاتي الضمني وتدخل في صراع مع بعضها البعض لتتخذ مكاناً في الأبعاد الأولى، أو على الأقل لتكون في موقع وصلي conjonctive إزاءِ المشاهد. وبما أن الترتيب الخطّي الأساسي في كل الحالات يبقى العامل المنفذ للإعاقة، فإن ذلك يحدُّ من آثار التعقيد.

يمكننا اقتراح الحل الآتي: 1- في وضع الوصل (لوحة Allegro) يتخذ الموضوع المتصل conjoint شكل زاوية (وهي إحدى مشتقات الكوكب) ويتوضَّع على الأحزمة المتعرِّجة دون أن يخفي إخفاءً كاملاً الأحزمة فاتحة اللون التي تبدو كموضوع ثانٍ (كدرب كوني). 2- في وضع الفصل (لوحة





Andante) يتخذ الموضوع المنفصل disjoint شكل قرص (وهو المشتق الثاني للكوكب)، لكن يطالعنا موضوعٌ آخر يتوضَّع على القرص، وهو الحزام القاتم (كـ "درب كونيٍ"). يمكن تلخيص تحويل الموضوعات المعدَّة للوصل مع المشاهد وفقَ الآتي:

لوحة Allegro **وضع الوصل**	لوحة Andante وضع الفصل
– شبكة خلفية – الموضوع – الكوكب : زاوية – الموضوع – الدروب: فاتحة اللون، خلف الزاوية، مع كرات	– شبكة أمامية – الموضوع – الكوكب : قرص – الموضوع – الدرب : قاتم اللون، أمام القرص، مع نجوم

تشكيلة الضوء

بمقدورنا الآن البدء بتركيب المضمون التحتي وربطه بآثار الضوء الدلالية.

إنَّ الزاوية الكبرى التي تحمل النسر في لوحة Allegro وتصل حتى القرص العلوي الصغير ذي اللون الفاتح، بعد عبورها الطبقات السفلية كلها، هي الصورة المركزية التي تمنح اللوحة ـ بديناميتها واتجاهها العمودي ـ معناها كله. إنَّ تقارب الخطوط، من القاعدة التي تشغل أسفل اللوحة كله حتى الصورة الشعاريّة المتوضعة في القمة، وتقعُّر الضلعينِ اللذين يضغطان على المسافة الفاصلة بينهما، كل شيء يساهم في فعل التحفز العمودي وفي انبثاق الكتلة المتحرِّكة من الأسفل باتجاه القرص المشعّ في الأعلى. تتعارض في القاعدة وتتشابك أشكال غامضة وغير أيقونية وترتسم في القمة صور نصف أيقونيةٍ بجانب هذا القرص شبه الشمسيّ والزاويتين الصغيرتين ـ الفاتحتين والمشكلّتين على الحافة السفلية ـ اللتين تظهران كبروزين reliefs ضمن منظر تشغله أحزمة ضبابية فاتحة اللون، يشكلها الضوء المنبعث من القرص المركزي.

تكون الزاوية الكبرى إذاً أساس تحويل شكلي يتعلق بقدوم الضوء وبولادته في فجر عالم بطور تشكله الأيقوني. إضافة لذلك، فإن القرص الشمسيّ المقطوع بشكل طفيف، يرتكز على القسم العلوي الذي يضيئه حزام أفقي عريض وقاتم، فيساهم بذلك في تمثيل الفجر.

يدعونا قدوم الضوء أيضاً إلى قراءة استرجاعية. ولعله يفسِّر تنظيم القسم السفلي، إذ نتعرَّف فيه على ثلاث سلاسل من البقع الضوئية المصفوفة على خطوط مائلة في اليمين داخل الزاوية الكبيرة وعلى يسارها. هذه الخطوط تتقارب كلها باتجاه القرص الشمسي. ويبدو أن الإشعاع الشمسي يبعث النور ويوزعه ثانية على الأحزمة المتعرِّجة بحيث تتداخل الحركة المتموِّجة للأحزمة السفلية مع إشعاع القرص الشمسي. هذا التداخل يتيح المجانسة الشكلية للحقل ويعكس كليًّا علاقات العمق والترتيب الفاعلي التي تم تأسيسها سابقاً، ذلك أن القرص الشمسي أصبح هنا العامل المنفذ على أكمل اللوحة[22]. لكن، في الوقت نفسه تحدد هذه التداخلات انتشار الضوء، وتظهر بالتباين بقعاً قاتمة أكثر عددا.

أمّا في لوحة Andante فإن الأجزاء القاتمة تتكاثف، ويتحدَّد مكانها على الخلفية المحزَّزة وعلى القرص المركزي والحزام البني الكبير، بينما تنتشر الأقسام الفاتحة في كل مكان. فالنور الشامل والمستقرّ وعتامة القرص المركزي هنا يقابل النور المنبثق من اللوحة الأولى.

كما أنَّ القرص المركزي تدفعه للخلف ثلاث طبقات من العمق متوضِّعة بينه وبين المشاهد. وسواء فسَّرنا هذا الوضع كمحاولة غير منتهية يقوم بها القرص من أجل عبور هذه الكثافات، أو كإعاقة جبهيّة معدَّة لجعله يتراجع نحو الخلف، فإن محور العمق يضطلع بالدينامية بشكل كامل، في حين أن الدينامية في لوحة Allegro تتملص من هذا المحور لتنتشر انتشاراً عمودياً.

إضافة إلى ذلك، ينتشر النور بصفة خاصة فوق كل ما يتوضّع أمام القرص المركزي: الأحزمة الفاتحة والمثلث العلوي. إن الضوء نفسه حينئذ هو الذي يجعل القرص القاتم ("الليلي" إلى حدٍّ ما) يتراجع إلى الخلفية. لو جازفنا واستخدمنا مصطلحاً مبتكراً فإننا نقول: يُستبدل فعل "الانغماس" immergence في العتمة بفعل "انبثاق" émergence القرص الشمسي.

وينتظم "الدرب الكوني" في لوحة Allegro (الزاوية) حسب اتجاه ما، بدينامية تحفزٍ وتكثيف، أمّا الدرب الكوني في لوحة Andante (الحزام

[22]- إن هذا الاضطراب يثير مشكلة بلا شك: إذا توصّل التحليل التشكيلي والتحليل التصويري إلى تنظيمين فاعلين مختلفين، فإنه لا يمكننا، إلاّ بعناء فائق، اشتقاق أحدهما من الآخر. ينبغي عندئذ إثارة الشك في الطابع الخطي للمسار التوليدي، لكن ذلك ليس اكتشافاً بحد ذاته، إذ ليس هناك من خطاب ملموس بوسعه اقتراح ترتيب واحد دالّ: كثيرة على سبيل المثال القصائد التي تختلف بنيتها الشعرية عن بنيتها السردية.

الكبير القاتم) فيلتوي في الحقل، وينكرعدة مرّات الاتجاهات التي يسلكها، وهذا المسلك المتردد والكسول يعاكس المسلك السابق: هناك تسارع في الحالة الأولى وتباطؤ في الحالة الثانية.

أخيرا، وكما في لوحة Allegro، فإنَّ القسم العلوي أكثر "أيقونيّة" من القسم السفلي، والاختلاف هنا أقل حدَّة. ويمكن التعرُّف على هذه "الأيقنة" iconisation بالمعالجة المطبّقة على الحزام الكبير العلوي الفاتح، والذي يعتريه نتوء طفيف ويبدو ككتلة طويلة غائمة. لكن هذا النطاق الأيقوني لم يعد ينظمه بريق مصدر ضوئي، فلا يتبقى سوى إضاءة منتشرة وآثار مادية. إنَّ تنظيم تشكيلة الضوء ــ فيما وراء إبدالات البنية الشكلية ــ هو الذي تغيَّر في نهاية الأمر، ويمكن الآن على مستوى المضمون قراءة مقطع حركتي السوناتة المرسومة كتحويلٍ لحالات الضوء.

في لوحة Allegro يتكثّف البريق ــ المنبثق من الكتل السفليّة ــ داخل القرص الشمسي الذي يصبح بالتالي مصدر إشعاع ضوئي يفعِّل البروزات reliefs على اليمين واليسار لينسخ فيها آثار ماديّة. فتكون الحالة الأولية (القسم السفلي) في هذا الوضع هي حالة الموقع اللوني الذي تنعشه حركة جيبيّة مستقرّة غير منتظمة، أي مبعثرة وغير موجهة على السطح. ومن هذه الكتلة اللونية التوترية، التي تسيطر عليها العتمة يبرز البريق نتيجة انتصاب الزاوية الحادة التي تحيل فضاء اللوحة إلى نقطة.

وبالتالي فإنَّ "النقطة" المحدَّدة بهذا الشكل هي النطاق الذي يتجلّى فيه البريق الرئيسي والذي يولد منه المنبع الضوئي. إضافة لذلك، فإن الأحزمة تعبر الزاوية، وعلى هذا الأساس فإنَّ هذه الزاوية تحوي الحركة المستقرّة لهذه الأحزمة، وتقلّص حركتها تدريجياً حتى القمة. فتكثيف الطاقة لصالح البريق[23] يعقب تثبيت توترات سطح اللوحة في الأحزمة المتعرِّجة.

لكن هناك "نقاط ــ بريق" أخرى تصور مسبقاً هذا التحويل، على اعتبار أننا كشفنا مجموعة كبيرة من الكرات الضوئية الصغيرة، أو المشعَّة في القسم السفلي. وبالتالي يمكننا فهم التكثيف إلى نقطة ponctualisation، من وجهة النظر هذه، كعملية اختيارٍ لنقطة ــ بريق فريدة من بين النقاط المتوافرة

---

[23] - يمثل هذا التكوين "السرّة الاهليجية"، وهو ترتيب كارثي اكتشفه ر.توم R.Thom خلف آثار "الثقب". راجع "الضوء ــ المادّة" في الفصل الأول من هذا الكتاب.

كلها، وجعلها مصدراً داخل نطاق الإخراج الأيقوني[24]. إنَّ فعل الإضاءة الذي ينتج عن ذلك ينير كليّة اللوحة ويجانسها. أما الامتداد الكثيف للنور في لوحة Andante، فهو يقلب الترتيب. فالإضاءة لم تعد ترجع لمصدر ما وبالتالي لم يعد الإشعاع ــ نتيجةً لغياب الدلائل ــ يوجه الضوء في فضاء اللوحة. إضافة إلى أن الأقراص المركزية قاتمة، وبالتالي فهي تبدو وكأنها الوجه المعاكس للإضاءة (إنها إلى حدٍّ ما مصادر ضوئية مضادة).

كما أنَّ الأقراص الكبيرة القاتمة للمركز تتعارض بشكل مثير للفضول مع الاهليلجين الصغيرين الجانبيين، فاتحي اللون والمضيئين. فكل شيء يحدث وكأنَّ البريق يتناسب عكسياً مع الحجم، مما يثبت ارتباطه بحدث التكثيف. من ناحية أخرى فإن "الكواكب ــ النجوم" الخاصة بلوحة Andante (الكواكب المبعثرة على الحزام الكبير القاتم) ليست مضيئة على الإطلاق. فلونها الأزرق القاتم (انظر بالأخصّ النجمة الكبيرة في الزاوية اليسرى العليا)، يمنعها من أن تبدو كبوارق، كما يمنعها ذلك خاصة من أن تبدو منابع ضوئية. إنَّ الكواكب المرصَّعة بالنجوم كالقرص المركزي تنتهك قانون البريق الذي يقضي بالتكثيف. فينتشِر القرص على سطح اللوحة، وتتعدَّد النجوم وتتبعثر.

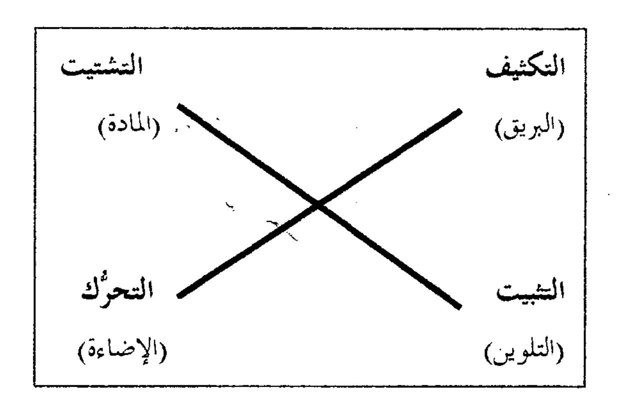
تظهر لوحة Andante بتجانس كبير "استرخاء détente الطاقة وتبعثرها" في الفضاء، فالحزام الكبير العاتم يتكاسل على السطح، و يكون القرص المركزي في حالة تمدد لا تكثيف. إنه منفصل disjoint جذرياً عن حركة تقارب الزاوية العليا. هذا التقارب نفسه هو تقارب ترويحي détensive، لأنَّ الزاوية المنفرجة والمحدَّدة بحواف مستقيمة لا يمكنها إنتاج أي أثر من آثار التوتر المنبثق، الخاصة بالزاوية الحادة ذات الحواف المقعَّرة. أخيراً، فإن النور ــ كما بيَّنا ذلك ــ موزَّع في كل مكان.

---

[24] – استطعنا أن نلحظ تمثيلين للمبدأ في نوعين آخرين من السوناتات. في سوناتة *الأهرامات*، يكون البريق بلا أثر في لوحة Allegro، لأنه موزَّع إلى عدد كبير من الأقراص الصغيرة الفاتحة اللون، لكنه يحقق أثره الأكبر في لوحة Scherzo حيث يتركَّز على قرص شمسي وحيد. كذلك الأمر في سوناتة *البحر*

(Jūrōś sonata) فالتكثيف وشكله الأقصى ــ التكثيف إلى نقطة ponctualisation ــ قاما بعملهما في لوحةAllegro ــ حيث تتبعثر كرات صغيرة فاتحة اللون في كل مكان ــ ولوحة Andante – حيث تتراصف الكرات على خطين عموديين يفضيان إلى نطاقين من البريق.

بالمقابل، إذا فقد البريق والإضاءة عدة خصائص من خصائصهما، فإن آثار المادة تنتشر خاصة من خلال الأثر "الشفّاف" للأحزمة العرضيّة التي تشبه إلى حد بعيد حُجباً مضيئة. إن انتشار البقع المضاءة يؤدي إلى تجانس فضاء التشتيت على حساب توجيه الأشعة. وباعتبار أننا لم نعد نعرف من أين يأتي الضوء، فإنه يبدو لنا وكأنّه مشتّت ومنسوخ في المادّة. ويتم تجانس فضاء التشتيت أيضاً على حساب المواقع اللونيّة التي يتقلص تنوّعها وانتشارها هنا تقلّصاً ملحوظاً، لأنها موجودة في بعض البقع المحدَّدة والعاتمة. ويتخذ باقي سطح اللوحة لوناً غير محدَّد المكان ومتجانس. وتتميَّز البقع الفاتحة اللون بنوعيتها المادية فقط (الملمس والحجم والشفافيّة ...الخ) أمَّا فيما يخص البريق، فهو مندمج في كتلة البقع الضوئية هذه. هذه الخلاصة السريعة تنقلنا إلى عمليّات الفضاء الديناميّة، المؤسّسة لآثار الضوء الدلالية:



الشكل 8

إن لوحة Allegro تمثّل هذه الترسيمة schéma بكاملها، من التثبيت اللوني حتى التشتيت المادي، ولكنها تحتفظ بذاكرة المراحل كلّها. ويأتي الضوء المسلّط في النهاية على تلافيف وتعرّجات الأحزمة العرضيّة ليعيد بناء المواقع اللونيّة التي ينجم عنها المسار بأكمله:

تثبيت ← تكثيف ← تحرُّك ← تشتيت

(حركة مستقرة) (بريق – نقطة) (إضاءة – شعاع) (مادَّة)

انبثاق ---- إعادة توزيع

أما لوحة Andante فقد احتوت بشكل كامنٍ المرحلتين الأوليتين، إذ إنها حدَّدت مكان المواقع اللونيَّة والبريق وهمَّشتها، وعطَّلت الإضاءة ونزعت دلائلها لصالح تشتيت مادي ضعيف التمايز، لعدم وجود حوامل supports متباينة. لذلك يمكننا القول إنَّ لوحة Andante من وجهة النظر هذه ترسم إحـــدى حالات المنظومة التي لا تحتفظ إلاّ بذاكرة غير مكتملة عن المراحل السابقة:

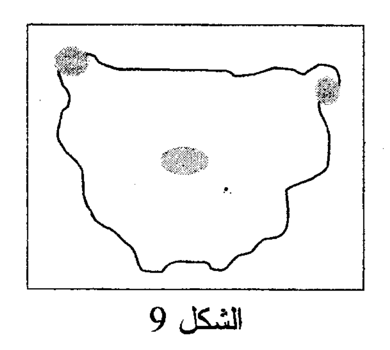
(تثبيت) – (تكثيف) – (إضاءة) ⟵ تشتيت[25] (مادة)

تمحور افتراضي

إنَّ المُشاهد الذي استدعيناه في مستهل هذه الدراسة بقي في الظل وقد حـــان الوقت لإخراجه إلى النور. يمكننا بالفعل ـــ وبقليل من الانتبـــاه ـــ أن نلاحـــظ بعض التفاصيل التي تشغل البال كثيراً. فعلى سبيل المثال، يُرى النسر الشعاري من الأمام ومن الجانب على التوالي. يمكن شرح ذلك بأنه فقدَ قاعدتـــه زاويّـــة الشكل، فاحتمى فوق الحزام الحدودي وغيَّر وضعه بالنسبة للمشاهد.

لكن القرص المركزي في لوحة Andante، هو ذو بنية أكثرٍ تعقيداً ممـــا تخيَّلناه حتى الآن. إنه يُظهر في مركزه علِى وجه الخصوص نطاقاً صغيراً فاتح اللون. بالإضافة إلى ذلك، إذا أبطلنا لحظياً آثار العمق، فإن اجتماع هذا القرص مع توابعه المختلفة والتعرُّجات المقترنة به يرسم مقطعـــاً عامـــاً مختلفـــاً كـــل الاختلاف عن القرص بحد ذاته. إنَّ الاهليليجات الثلاثة الفاتحة والمضيئة تمثَّل في الرسم التقريبي الآتي باللون الرمادي:

[25] – إن سوناتة الأهرامات (Piramid´ ziu sonata) مبنيَّة على التحويل نفسه الذي يمكن أن يرتقي ليصبح الترسيمة الأصولية لمجموعة لوحات تشورليونيس. وتستخدم لوحة Allegro أيضاً المسار الكامل لحالات الضوء حتى تشتيت الشدة الضوئية في القسم العلوي من اللوحة. ولا تعرض لوحة Scherzo سوى البريق وتقوم شدَّته الموزَّعة بطريقة متجانسة على البعد بإلغاء التناقضات والتنظيم التكويني، الشيء الذي كان على العكس بارزاً في اللوحة الأولى.



الشكل 9

وهكذا فإن الفرضية التي تبدو للعيان هي فرضية تغيير جذري لجهة النظر، بين لوحة Allegr ولوحة Andante. فالزاوية الحادة الكبيرة التي يعلوها قرصها الشمسي والمرفقة بمستنسخيها الصغيرين تشاهد من الأعلى، بعد أن شوهدت جانبياً. إن تمحور جهة النظر يوضّح تنظيم النطاق المركزي في لوحة Andante فالنطاقات الإهليلجية الصغيرة الثلاثة تقابل القرص الشمسي والزاويتين المضيئتين. وإزاحتها داخل لوحة Andante تراعي إزاحة القرص الشمسي والزاويتين في عمق لوحة Allegro.

ينبغي الافتراض بالطبع أن الزوايا الحادة في لوحة Allegro هي مشاهد جانبية لثلاثة مخروطات غير منتظمة. إن قسماً من هذه الفرضية يؤكده 1 - الشكل المجسَّم للزوايا العليا 2- تغيرات اتجاه الأحزمة المتعرّجة عند عبورها للزاوية الكبيرة، فهي تبدو وكأنها تدور حول تقعُّر ما 3- والشكل الكلي للحزام فاتح اللون والعاتم الذي هو أساس الزاوية الكبيرة شبه المخروطية، والذي يبدو وكأنه يدور أيضاً حولها يميناً ويساراً كما لو كان يغطيها.

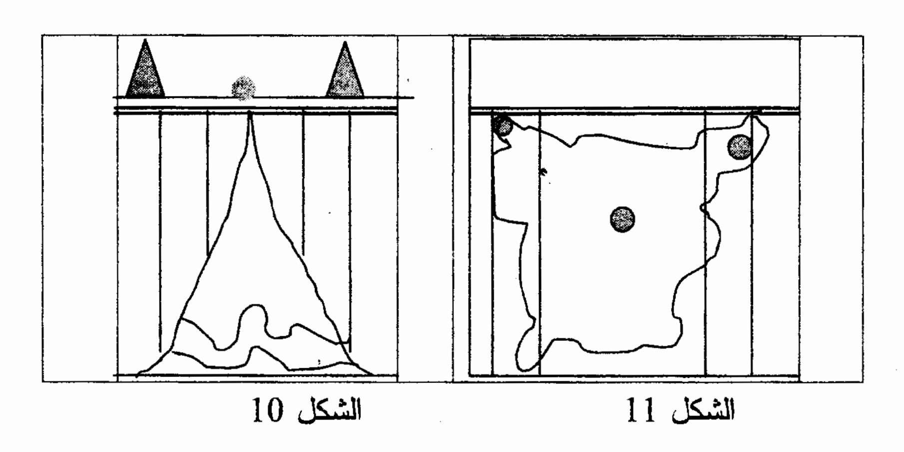
وفيما يتعلق بلوحة Andante علينا أن نتصورّ المجموع وكأنه منظّم حول الأهليلج المركزي المضيء لأنّ المقطع العام يُفسَّر بحركات الطيّة fronce التي تعبر عمودياً جوانب المخروط. بالطبع لا يتعلق الأمر حينئذ إلاّ بالارتسام التقريبي للمخروط ولطيَّاته على سطح اللوحة، لأنه لو كان الأمر خلاف ذلك، لرأينا خطوط هذه الطيّات من المركز حتى المحيط.

إضافة إلى ذلك، فإن الحزام الكبير البني المتعرِّج الذي يعبر على مقربة كبيرة من المركز المضيء يمكن مشاهدته من أعلى الحزام الأفقي البني الذي يصلح قاعدة للإخراج التصويري وللقرص الشمسي في لوحة Allegr. عندما ننظر إليه جانبياً فإن شكله يكون مستقيماً، ولو نظرنا إليه من الأعلى، اتّخذ شكل مسار متعرِّج.

ومجمل القول إنَّ ما يتعرّج عمودياً في إحدى اللوحات، يكون متوضّعاً في خلفية اللوحة الأخرى، وبالعكس. إننا بذلك نفهم لماذا تستغل "الديناميّة" التحويلية

في لوحة Allegro محوراً عمودياً يوازي المحور البصري. وتستغل المحور البصري نفسه في خلفية لوحة Andante.

هذه الفرضية لا تقنعنا بالطبع إلاَّ بصعوبة[26]، لأنه إذا كان تحويـل محـور التناظر العمودي إلى محور عمقي شيئاً يقبله العقل، فإن تفاصيل الصور تراعى مراعاة متساوية.



الشكل 10　　　　الشكل 11

فضلاً عن أنها لا تفسِّر تغيير موضع النسر ولا ظهور المثلث المضيء في القسم العلوي ولا موضع الحاجز الشبكي فيما يخصُّ المجموع. بالمقابل، فـإن هذه الفرضية توضِّح التبدُّلات بين الزوايا المخروطية والأقراص. ولها الفضـل أيضاً في تقديم شرح إضافي يتعلَّق بالتحويل في خضم تشكيلة الضوء. ينبغـي هنا الإقرار، كما كان الأمر آنفاً بالنسبة للعمق، بأن تغيير المنظور لا يـؤثر إلاَّ

---

[26] - إنها حجّة إضافية، ولكنها هامشيّة، فتغيير جهة النظر هي طريقة تحويل مستخدمة في السوناتات الأخرى كتغيير جزئي لتبديل الحركة الموسيقية. فصورة الثعبان مثلاً، في سوناتة الثعبان (Zalcio sonata) تشاهد (مثل صورة المخروط المرصّع بالنجوم هنا) من أربع جهات نظر مختلفة. ويمثّل الثعبان في لوحة Allegro المرئية من الأعلى وبشكل مائل بثلاثة تعرُّجات واضحة كل الوضوح. ويكون في لوحة Andante مجرَّد حزام مستقيم، وفي لوحة Scherzo التي ترى جانبياً وأفقياً، مجرد حزام مستقيم له ذيل ورأس. ويُشاهد أخيراً في لوحة Finale جانبياً لكن بشكل تُرى معه التعرُّجات الثلاثة في بعد اللوحة، حيث ترسم قمم ثلاثة تلال. هنا أيضاً، لا يفسِّر تمحور الصورة بالنسبة للمحور البصري كل شيء، لأنه يقتصر على الموضوع motif المركزي، لكن من الواضح أنه لا يمكن أن يكون لهذه التحويلات سوى أثر محدود، باعتبار أننا لا نواجه فضاءً اقليدياً متجانساً.

في بعض أجزاء اللوحة وأنَّ التمحور لا يتم من كل إلى كل، بل من مجموعات أجزاء إلى مجموعات أجزاء[27].

بالفعل إذا كانت لوحة Andante تفترض رؤية من الأعلى، فإن نقطة الرؤية تقع بجهة النور الأقصى. من هنا تنتج الآثار القريبة من الانبهار: ضياع معالم الإضاءة وانصهار البريق في الكتلة وتأحيد آثار المادة في فضاء الانتشار. وبالعكس إذا كانت جهة النظر جانبية، وحتى صعوديّة، كما في لوحة Allegro، فإن تتضيد الطبقات اللونيّة وحركة الانبثاق وتوجيه الأشعة بالإضاءة تستعيد كل حقوقها.

في هذه اللوحة، يتميّز المحور العمودي ـ الذي يضطلع بالتوترات بين حالات الضوء المكانيّة المختلفة والتحويلات التي تسمح بالعبور من حالة لأخرى ـ عن المحور البصري الذي يدرك هذه التحويلات المختلفة ويقيّمها. هناك محوران إذاً: محور للديناميّة ومحور آخر لتقييمها. إن العمل الجيد لفعل الإدراك يقوم على هذا الإعتاق débrayage. بالمقابل، يختلط هذان المحوران في لوحة Andante ولا يعد بالإمكان تقدير الديناميّة، كما تتعطّل منظومة الدلائل: ثمة تعشيق embrayage، يجعل إدراك هذه التحويلات ـ التي لم تعد تحويلات ضمنية لحالة الأشياء ـ أمراً مستحيلاً.

في لوحة Allegro يتيح الإعتاق وصف مظهر كامل للتركيب التعبيري الخطابي الأصولي الذي ينظّم تحويل آثار الضوء الدلالية، لأن موقع المشاهد لا يختلط مع إحدى مراحل هذا التركيب التعبيري. في لوحة Andante يثبّت التعشيق موقع المشاهد بجهة الطور "الإنهائي" للحدث، ويمنع إظهار السير الزمني apectualisation للتركيب التعبيري كله.

خاتمة

ولئن كانت هذه الفرضيّة لا تحلّ كل شيء، فهي تسمح مع ذلك بطرح السؤال حول إمكانية تحوير déformabilité البنى التشكيليّة. لا يمكن العبور ـ حتى في فضاء طوبولوجي، قابل للتحوير بقدر ما نريد ـ من لوحة

---

27 – إننا نلمس هنا كل الفائدة المنهجية من حسبان حساب جميع درجات الإتّساق، وليس فقط الدرجة القصوى. وعندما نطالب بأن يؤثّر التحويل في كليّة الخطاب، قبل الإقرار بأنه متّسق، فإننا نفترض بأن المجموعات المتجانسة تجانساً كاملاً هي وحدها التي يكون لها دلالة. إن وضع سوناتة النجوم يدعونا لأن نعتبر بأنَّ التنظيمات التقسيميّة الأكثر ضعفا لها دلالة أيضاً.

المبنيّة حول "المخروط المتغضّن" إلى لوحة Andante المبنيَة Allegro حول "القرص المتضخم" دون قطع الصّلة بينهما. إن التحوير في هـذه الحالـة تضطلع به ذات حاسّة ـ إبلاغية، بما أن مورفولوجيـا الـبلاغ énoncé لا تكفي بمفردها لأن تشرحه.

ولا يُستهان بالتضمينات المنهجيّة لهذا الأمر. فاعتمادنا في تحليـل اللوحـة على مسار ذات الإدراك الحسِّي، يعني أنَّ فعَّالية الإبلاغ، تكمن بانتقـاء هـذه "الرؤى" انطلاقاً من روسم بصري ذي مستويات ثلاثة (أو أربعـة إذا أضـفنا الزمن)، لا يمكن نسخه كروسم ضمن بُعد اللوحة. إنَّ الصعوبة تكمن في تحديد قـوام هـذا الروسـم. فهـو "محـال" immanent (إنـه شـكل خفـيّ manifestante)، ويبنيـه التحليـل لتوضـيح الأشـكال الظـاهرة[28] manifestées، لكن على الرغم من ذلك فإن طبيعته ليست "سـيمائية ـ سردية"، لأنه لا يمكن تعميمه. إنه يقـوم بوظيفـة مرجـع بالنسـبة للشـكلين الظاهرين، لكنَّه ليس "واقعياً"، فهو نفسه تمثيل حسّي وتقريبي (إنـه جشـطلت gestalt ـ شكل ـ إلى حد ما) تبنيه الذات أو يعيد المحلل بناءه.

إننا هنا أمام جزء من "المادة" أي أمام تشكيلة "محتملة" potentialisée تنجم عن إدراك حسيّ وغير خاضعة لضغوط شكل التعبير والمضمون، وتنتظر أن تكيَّف مع أنماط التعبير والمضمون المعتمدة. إن العامل المنفِّذ لهذا التكييف هو ذات حسّية ـ إبلاغية تثبت في الوقت ذاته حضوره الفعَّال وموقعه بالنسبة للروسم "المادي" substantiel. هذا الموقع هو موقع "مفعِّل" بالنسبة لهـذا الروسم "المحتمل".

وما يثير الانتباه بشكل خاص في هذه الحالة هو أن الإدراك الحسِّي للعـالم "الواقعي" لا يفيد كثيراً. ولو تساءلنا مثلاً كيف تتشكّل هذه "الرواسـم" الماديـة

---

[28] – إن التقابل "الظهور/المحالَّة"manifestation/immanence أو"الظاهري/الخفي" manifestée/manifestante، يرجع إلى التقليد السوسوري الذي أعدّه يلمسليف. ويؤكد مبدأ المحالَّة على خصوصية الشكل forme بعيداً عن الوقائع غير اللغوية extra-linguistique. ضمن هذا المنظور يكون الشكل ظاهراً manifestée في حين تكون المادة substance خفيَّة manifestante. أما الأخذ بعين الاعتبار للأسبقية المنطقية للمحالّة على الظهور فقد سمح لاحقاً بظهور تقابلات جريئة إلى حدٍّ ما (مثل الظاهر/الباطن، الصريح/الضمني). أما التقابل بين المستوى الظاهري والمستوى المحال فقد كان يبدو بمنزلة صياغة "يلمسليفية" تشبه التمييز الذي قام به التوليديون بين البنى السطحية والبنى العميقة. (المترجم).

والمحتملة، سنلاحظ أن الجواب الأكثر بساطة يكمن في الإقرار بأن للذات الحسيّة ــ الإبلاغية كفاءة اكتسبتها من خلال التعايش مع الصور واللوحات، وقدرة على استدعاء الروسم المقابل[29] لكل شكل ظاهر. تبنى هذه القدرة بفضل الممارسة الإبلاغية، عبر الذهاب والإياب بين الأشكال الخفية والأشكال الظاهرة؛ والثانية، من وجهة النظر هذه، هي التي تبني الأولى.

لا يكفي إذاً وصف تحويل آثار الضوء الدلالية بالبقاء داخل هذه التشكيلة، لأن هذا التحويل سيبقى شكلياً تماماً. ولكي يصبح عملية إنتاجٍ للخطاب، ينبغي على ذات الإبلاغ أن تضطلع به. من هنا تأتي القيمة الإجرائية لتغيير وجهة النظر ــ حتى و لو كانت ناقصة ــ بحيث نرى محور التناظر في حالة دورانية، فيظهر هذا التغيير كمركب syntagme من مركبات الممارسة الإبلاغية:

1- البناء التناظري وتراكب الطبقات والمخروطات والضوء، والشبكة الخطّية للخطوط الأفقية والعمودية هي في الوقت ذاته مكوِّنات *الروسم المادي المحتمل* ومنظومة الدلائل التي يمكن نسبة لها القيام بالتحويل وإيجاده. إن علاقة القوى شبه ــ الفاعلة proto-actantiel والصراع "الموضوعاتي" المستخدمين كفرضية في كتابنا هذا، قد قاما بتركيب هذا الترتيب الأساسي.

2- إنَّ "الممارسة الإبلاغية" تستدعي هذا الترتيب الأساسي الاستحضاري eidétique والإيضاعي والفاعلي من وجهتي نظر مختلفتين، إحداهنّ متوترة والأخرى متراخية، بغية تبديل موضع حركتي السوناتة. كما يؤثر دوران المحور أيضاً، عند تغيير المنظور، على علاقات القوى والمواقع الفاعلية وآثار الضوء الدلالية.

---

[29] - تُظهر التجارب التي يحدثنا عنها م. دوني M. Denis في "الصورة والفهم" *Image et cognition* (ص 74-91) أنّ الذوات التي يقع على عاتقها "إدارة" الصور لجعلها تتوضع فوق بعضها البعض، تقوم بهذه المهمة بسرعة كبيرة لدرجة أنها تستخدم لأجل ذلك "صورة كاملة" عن الشكل الذي تديره.

الفصل الرابع

ضوء العمق وجماليته في فيلم *العاطفة* لجان لوك غودار[1]

[1] – نشرت هذه الدراسة للمرّة الأولى تحت عنوان "الممرّ والطبقة والمتاهة واللوحة. فضاء المشاهد في فيلم العاطفة لجان لوك غودار".

إنّ فيلم *العاطفة* (1980) لجان لوك غودار Godard يَظهر على الفور كتأملٍ في الجمالية التصويرية والسينمائية. أما القسم المخصّص في الفيلم للتمثيل الذي يديره جيرزي، والذي يمكننا الاتفاق على تسميته "الإخراج الصريح"، فهو يظهر بشكلٍ حدسي كإخراجٍ لعملية بحثٍ quête جمالي يقوم به رجلٍ وفرقته. لكن ما إن نحاول توضيح هذا الحدس الأولي حتى تواجهنا مباشرةً صعوبتان بالغتان. إنّ قصة إخراج الفيلم تختلط من جهة مع قصصٍ أخرى تتفاعل معها رغم أن هذه القصص لا تشتمل على الموضوعاتية thématiqu "الجماليّة"، لدرجة أنه يمكننا التساؤل إذا كان من الملائم عزل قصة الإخراج السينمائي بغية بلوغ البعد الجمالي. ومن جهة أخرى، يقترح فيلم غودار بكل وضوح "جماليّة" معيَّنة ــ أي "أسلوباً" سينمائياً ــ ولا شيء يدل على أنّ قصة "الإخراج الصريح" تشكل ــ بواسطة الاعتاق débrayage ــ تمثيلاً أميناً إلى حدٍّ ما لهذه الجمالية الكامنة.

بناءً على ذلك فإن التفريق بين "البلاغ الصريح" و"الإبلاغ الصريح" لا يبدو ملائماً كثيراً في صدد الحديث عن البعد الجمالي. إنّ الفرضية العامة التي سوف ننطلق منها هي الآتية: يمكن للبعد الجمالي ــ ونقصد بالبعد مستوى مختلفاً عن التركيب الخطابي ــ الذي يتميّز بالقيم والعمليّات والعوامل الخاصة، أن يشكل موضوع وصفٍ خاصٍ ومستقلٍ بشكل جزئي، شرط افتراض تعرُّضِ كافة الخطاب لتحويرٍ متّسق يؤثر على المكوّن السيميائي ــ السردي مثلما يؤثّر على المكوّنين الآخرين، التوتري والخطابي. إنّ أداة هذا التحوير المتّسق هي الممارسة الإبلاغية القادرة على استغلال الترسيمات الثقافية التحتيّة وتعديلها، بفضل استدعاء convocation بنى الخطاب وتنميطها.

إضافة لذلك، فإننا، كي نوجّه عملية الكشف التي نقوم بها، نعتمد الفرضية الآتية: يقوم تركيب البعد الجمالي على البين ــ ذاتية القائمة بين عامل مُشاهد وعاملٍ مُخبرٍ[1] والتي تسيطر هنا على جمالية الخطاب الفيلمي كاملاً، فتؤثّر في

---

[1] ــ إنّ المُخبِر informateur الذي تستعمله الحكايات غالباً (كالرسول الذي يُبلِّغ أوديب أنّ الرجل الذي قتله هو والده والمرأة التي تزوّجها هي أمه) يُجسِّد ــ على هيئة ممثِّل مستقل ــ ذاتاً معرفية يمنحها المبلّغ énonciateur معرفة (جزئية أو كاملة) ويُنشؤها في الخطاب في

المكوِّن التوتري والسيميائي ــ السردي والخطابي، وتتكيَّف مع أنماط الوجود السيميائية الخاصة بها. ولذلك سوف نبيِّن أنَّ الضوء هنا هو التجلّي الرئيسي للمُخبِر كما سنحاول التحقق من أن الفضاء التوتري الذي يشكِّله الضوء، يصبح بنية استقبال تتجلى فيها بنية الفيلم السردية، وعلى وجه الخصوص تلك التي تتعلق بالأوجه المختلفة من اكتساب القيم.

الضوء والحركة

كي نُظهر أنَّ الضوء يشغل مكانة حاسمة في فيلم *العاطفة*، يمكننا مثلاً استخلاص المظاهر المتعددة له على شريط الصوت، وفي التعليقات بصوت خارجي[2] التي ترافق اللوحات الحيّة. يتفاقم الصراع بالفعل داخل قصة إخراج الفيلم بين ممثلي الإنتاج من جهة الذين يريدون حكاية، والمخرج من جهة أخرى الذي ما انفك يكرر أنَّ "الضوء ليس على ما يرام". لو اعتبرنا أنَّ الفيلم السينمائي هو خطاب يتحلّى إبلاغه برهانات قيمية تلازم جماليته، فإنَّ الصراع يكون صراعاً على الأشياء ذات القيمة التي تتمتع بها هذه الجمالية، أي على "الحكاية"، وعلى "الضوء" المعاكس لها.

لكنَّ فرضيّة التجانس الجمالي للخطاب الفيلمي تدعونا أيضاً للاهتمام أولاً بشريط الصورة. ولذلك سنباشر بادئ ذي بدء بالاختزال والسبر. ويكمن الاختزال بالاحتفاظ فقط بالمقاطع التي يكون فيها تحويل الضوء الحدث الوحيد الذي يستحق الذكر. ويكمن السبر في اختيارنا لعددٍ قليل فقط من هذه المقاطع، لكي نتحقق بعد ذلك من صلاحية الملاحظات التي نقوم بها.

إنَّ بداية الفيلم هي أحد هذه المقاطع، لأنها تظهر ــ خارج المظهر السردي للخطاب diégèse ــ كنوعٍ من الشرح الخطابي النظري méta-discursif

---

وضع يمكِّنها من أن تلعب دور الوسيط médiateur بالنسبة للمبلَّغ énonciataire. (*المعجم العقلاني لنظرية اللغة*، الجزء الأول ص 188). (المترجم).

[2]- voix off : 1- خارج الصورة ــ خارج اللقطة. أي صوت أو ضوضاء أو كلمات في الحوار، تسمعها الأذن ولاتدري العين مصدرها، في الصورة المرئية، وفي أثناء العرض على الشاشة أو في التصوير 2- خارج المكرفون: أو خارج مجال تسجيل الصوت في المكرفون. ويعني هذا توجيه المكرفون بعيداً عن مصدر الصوت، لإحداث أثر فني معين وهو أن الصوت صادر من بعيد. (المترجم).

المسبَّق. إنها تتكوَّن من مرحلة[3] تنتهي بانقطاعٍ حادٍّ في شريط الصوت (تتغيَّر الجملة الموسيقيّة والآلة الموسيقية وتظهر ضوضاء في الأجواء). ويضمن وحدة اللقطة الطويلة اطِّراد أربعة لقطات من الغيوم والتي تمثّل سماءً غائمة تعبرها طائرة نفّاثة (أ1، أ2، أ3،

أ4) تشكل فجوات تندمج فيها ثلاث لقطات أخرى، تقابل ثلاثة أوضاع سرديّة خاصة بالفيلم: إيزابيل في المصنع (ب)، إيزابيل وجيرزي يتحدَّثان على الطريق (ت)، ميشيل وهانا يرتديان ملابسهما في شقتهما (ث). فيكون لدينا:

{ أ1 (ب) أ2 (ت) أ3 (ث) أ4 }

إنَّ التقارب بين اللقطات السردية الثلاثة (ب، ت، ث) في التصنيفية التي اقترحها ش. ميتز Ch. Metz منذ عهدٍ قريبٍ، يُؤدي إلى نشوء تركيب syntagme "موازٍ"؛ هذا التركيب يشكل مدخلاً إلى مسارات الفيلم السردية الرئيسية. لكنَّ اندماجَ هذه اللقطات مع لقطات أخرى، لا تعدُّ مطلقاً وضعاً سردياً رابعاً (أ1،أ2، أ3، أ4)، وهذا يرغمنا على النظر إلى الكل في حالة "عناق"، أي كتركيب يقوم مونتاجه[4] على موضوعاتية مشتركة فقط. يمكننا القول بتعبير آخر، إنَّ مونتاج التركيب الأول، على مستوى التعبير، يدعو للبحث، على مستوى المضمون، عن القطب الدلالي isotopie الموضوعاتي المجرَّد الذي يجمع بينهما.

إنَّ الترتيب العام للنمطين من اللقطات، يدعو شكليّاً إلى عدِّ لقطات الغيوم كطرف واسعextense (تكراري ودامج، وبالتالي كطرف يتحكم بالتركيب) يمكنه تحديد التراكيب الأخرى ذات الكثافة المعيناتية sémique[5] القوية،

---

[3] – séquence المرحلة: الجزء من الفيلم المقابل لباب واحد من الكتاب (أو الفصل من المسرحية) وهو يتقيد في العادة بوحدة الزمان ووحدة الحدث. بحيث أن المشهد الواحد يعادل الفقرة أو الصفحة، واللقطة الواحدة تعادل الجملة في الصياغة الأدبية. (المترجم).

[4] – montage التوليف ـ التركيب: عملية القطع واللصق وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي ليطابق التقطيع الفني ويقوم على تحديد اللقطات المختارة، استبعاد اللقطات غير المرغوب فيها، تزامن الصوت والصورة، تحضير الموسيقا والمؤثرات الصوتية...الخ وسنستعمل هنا لفظ المونتاج بدلاً من التوليف، لشيوعه وسهولته. (المترجم).

[5] – المعيناة Sème: هي الوحدة الدلالية الصغرى على مستوى المضمون غير القابلة للتحقق بشكلٍ مستقل ولذا فهي تتحقق دائماً داخل تشكيلة معنوية أو داخل معناة sémème. ومثال ذلك متوالية أسماء "الكراسي" chaises في الفرنسية. فمجموع ما توصف به الكراسي في

لأنّه يمتلك كثافة معيناتية ضعيفة نسبياً. وتعدّ اللفطات السرديّة الثلاث عندئذ أطرافاً كثيفة، أي تركيبية منظّمة ومحدَّدة وذات كثافة معيناتية أكثر قوة. ولذلك من المفروض أن نبحث داخل الطرف الواسع والدامج، عن القطب الدلالي الفئوي الذي يشترك به التركيب كاملاً.

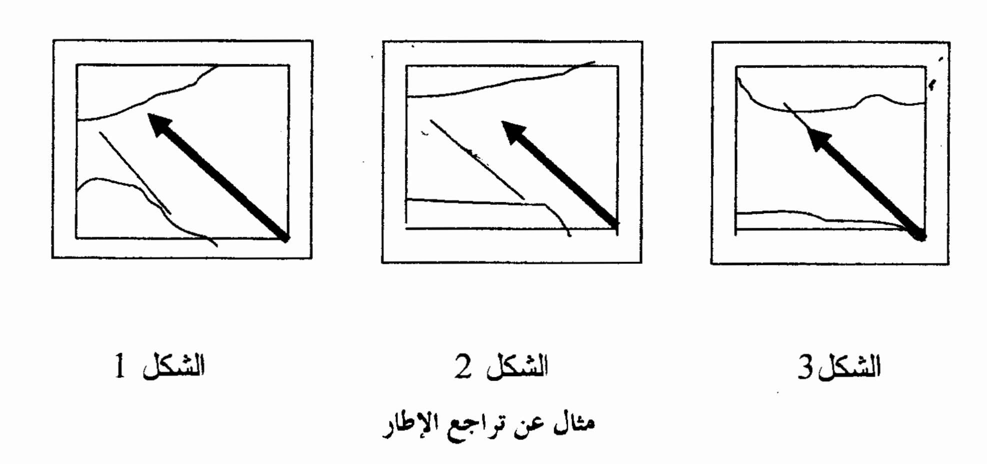
لو نظرنا للأمر عن قرب لتبيَّن لنا أن لقطات الغيوم هذه ليست ذات كثافة معيناتية ضعيفة إلا لأنّ قيمتها الأيقونيّة ضعيفة للغاية. إنها بالفعل تجعلنا ننسى بسهولة أنها تمثّل غيوماً، بما أنها لا تستجيب للانتظار السردي المنمَّط لمُشاهد الفيلم وتفرض بُعدها التشكيلي بسرعة وبتواتر لا ترافقه تحويلات سردية المظهر diégétiques. فالبروز والحجوم وتوضُّع الكتل فوق بعضها البعض وتغيُّرات اتساع المجال[6] champ، والحركة الخطية لذيل الطائرة، كل هذه الخصائص التشكيليّة ترجع إلى خطوط مضيئة وحسيّة حركيّة kinésiques ترتبط بما هو قاتم وفاتح وثابت ومتحرك. يشكّل الضوء والحركة إذاً مضمون القطب الدلالي الموضوعاتي الأصغر الذي نبحث عنه. فلقطات الغيوم تعبّر إجمالاً عن اللقطات السردية التي تؤطّرها وتشرحها: السينما، حتى السردية، هي ضوء في حالة الحركة. هذه الملاحظة تجد تأكيداً لها في البحث عن "الضوء الجديد" الذي يميّز الإخراج والتعليقات على اللوحات الحيّة.

إضافة لذلك، تفعّل لقطات الغيوم هذه حالات الضوء الأربع التي قمنا بتحديدها: "البريق" هو بريق بقع البياض الكثيف. و"الإضاءة " التي تصدر عن منبع خفي، تأتي من خلف الغيوم وتخلق فيها تباينات بين المضيء والعاتم. وتمنح "الآثار المادية" الكتل الغائمة بروزاً وبنية "قطنية". والموقع اللوني الوحيد هو العمق السماوي الأزرق. يتعلّق الأمر بالنتيجة "بلقطة" ترتسم على خلفية موقعٍ غير منظَّم، تسيطر عليه الإضاءة سيطرة كاملة ويوجِّه في آنٍ واحد آثار البريق وآثار المادة. من هذا المنظار، يمكن للخط الضوئي الذي تخطّه الطائرة

الفرنسية يكشف عن عدد من الصفات (كالظهر الخشبي، والأرجل الأربع، والاستخدام للجلوس...الخ. وبعض هذه الصفات تختص به أنواعٌ من الكراسي، وبعضها الآخر مشتركٌ بينها كلها. وهكذا سيكون لدينا: S1 = بظهر. S2= على أرجل. S3= لشخص واحد. S4= للجلوس. حيث ترمز S إلى الوحدة الدلالية الصغرى أو المعيناة. وتشكّل المعيناوات sèmes معناة الكرسي. (المترجم).

[6]- champ: 1- مجال الحركة : المساحة التي تظهر أمام عدسة الكاميرا، وتشمل المرئيات والحركة المصورة الواقعة داخل حدود إطار الصورة الواحدة.2- مجال الرؤية: مساحة المنظر أو حدود الصورة التي تراها العين في محدد النظر من خلال العدسة. (المترجم).

النفاثة أن يُرى كمجاز métaphore يعبِّر عن توجيه أشعة الفضاء المضيء. إن المنطق الخاص بتشكيلة آثار الضوء الدلالية يعمل هنا على أتم وجه. فانطلاقاً من اللحظة التي يتركَّز فيها الانتباه على حركات الضوء، يتم اختيار "الامتداد" propagation (التحرُّك والتشتيت) على حساب "تحديد الموضع" (التكثيف إلى نقطة ponctualisation والتثبيت immobilisation) وبالتالي فإن الإضاءة والمادة يسيطران على البريق واللون. كما نلاحظ في لقطات الغيوم نفسها تراجعات مباغتة أو تدريجية للإطار، تساهم كلها في وضع ذيل الطائرة على الخط المائل "أسفل ــ يمين/أعلى ــ يسار". هذا الخط يبدو للعيان بأنه يسيطر على البناء التشكيلي لعددٍ كبير من المشاهد. كل شيء يحدث وكأنَّ مساراً حسيّاً ــ إبلاغياً يُستخدم في محاولة لتثبيت الخطاب. الأمر متعلّق ــ بفضل تغيير الإطار ــ بمنح معنى للتحويلات الضوئية *نسبة إلى إطار الإدراك الحسّي*. يتم إيجاد هذا المعنى عندما يتوضَّع اتجاه الحركة ــ التي تربط بين كتلتين من الغيوم ــ على اتجاهٍ يشكّل الإطار.



الشكل 1 — الشكل 2 — الشكل 3

مثال عن تراجع الإطار

يمكننا حينئذ أن نعد أنَّ تثبيت الخطاب، يتم بتراكب الفضاء التوتري للضوء و"مجال الحضور" الخاص بالذات الحاسَّة، وهو تراكب تدريجي يهدف إلى "إشراك" كلّي يمكن لذات الإدراك الحسي بفضله أن ترسم في فضاء الضوء منظومة مرجعية زمكانيّة خاصَّة بها، أو بالعكس، أن تدمج مرجع الفضاء المضيء مع فضائها الخاص.

هذا يعني أننا أمام "تعشيقٍ" في حالة الفعل، وهو نفسه الذي سيسمح بالإدراك الحسي الجمالي، لأن هذا التعشيق يقوم بدعوة جسدٍ حسّي إلى الفضاء المضيء

فيؤدّي إلى "انصهار" المقامين: لإحالة إلى الجسد الذاتي تؤشّر الفضاء المضيء، فيستطيع الضوء حينئذ التأثير مباشرة على الذات الحاسّة.

إنّ إحدى النتائج الأكثر أهمية تكمن في أن تراكب المقامين (تناظرهما الشكلي) سيتيح التفاعل بين الضوء والظل، كما سيمنح الحركة قيمة إبلاغية: يبدو أن غودار يود أن يقول لنا: إنه لا يوجد إبلاغ سينمائي خاص، أي لا يوجد إنتاج للدلالة، إلاّ بقدر ما تتوصل الذات الحاسّة في فضائها الخاص إلى التقاط (القبض على) التحويلات الضوئية والحسيّة الحركية المرتسمة على الشاشة. حتى الآن ما من شيء جديد، لكن النتائج، كما سنرى، هي في غاية الأهمية فيما يتعلق بالبعد الجمالي.

بما أنّه استطعنا التحقق من أنّ لقطات الغيوم تُظهر إشراك فضائي المقامين (وذلك بعزل هذا الإشراك عن أي حدث آخر) ـــ وهو إشراك يفهم كتجنيس لعالم الخطاب ـــ يمكننا أن نلتمس تفاعلاً بين مشاهد ومُخبِر، بحيث يكون المُشاهد منفذاً لحالة الخروج عن الإطار[7] décadrage وإعادة ضبط الإطار recadrage، ويشبَّه المُخبِر بكل ما يساهم في تكوين الفضاء المرئي، أي الضوء. يمكننا في الواقع تصوُّر اختزال أخير، طالما أنّ الحركة تظهر هنا كتحوير بسيط للبقع وللخطوط الضوئيّة، وكأثر لتوتراتها الضمنية، وطالما أنّها تظهر في لقطات الغيوم الأربعة هذه، "كتجلية" لاتجاهٍ كامن في الفضاء المرئي بفضل الأثر الضوئي للذيل.

سوف نعتبر إذاً كفرضية لهذا البحث، أنّ الضوء ـــ إزاء المُشاهد ـــ هو الذي يقوم بتنظيم المعلومات في البلاغ، بما في ذلك التعبير عن الحركة. إنّ تراكبهما مرجعياً هو كشف عن ارتباطهما "الاتصالي"[8] phatique.

إنّ تحديد الضوء كمُخبِر في الفضاء المرئي، هو تحديدٌ لمنظومة إحالةٍ دائمة بالنسبة لعمق[9] فضاء الصورة، ولعلاقة تفاعلية ثابتة، مهما كانت التغيُّرات الطارئة على الفضاء. وهكذا يتم ضمان تجانس الفضاء الخطابي، ويتم تقييم كل انتقال وكل عمق نسبة لهذا الرابط الاتصالي "المشاهد/الضوء".

7- الخروج عن الإطار يعني عدم تطابق إطار الصورة مع إطار آلة العرض أثناء عرض الفيلم على الشاشة.(المترجم).

8 - تقوم الوظيفة الاتصالية phatique على علامات تعبيرية تتيح للمرسل (أو المشاهد) إقامة الاتصال أو قطعه. (المترجم).

9- العمق هو المسافة التي تستطيع أن تحتفظ بها العدسة بوضوح الأشياء القريبة والبعيدة في الوقت نفسه (المترجم).

إنّ "الرابط الاتصالي" بين المشاهد والمُخبِر يرجع إلى تأسيس الوجود السيميائي في الفضاء التوتري: ويتم الحصول على تلاحم هذا الفضاء مقابل وساطة الجسد الذاتي الذي يصلح واجهة بينية interface تفصل بين الفكري noologique والكوني؛ فضلاً عن أن هذا الرابط الاتصالي يشكل صدى لاقتراحنا في مستهل هذا الكتاب، وهو يقضي بالتعامل مع تشكيلة الضوء كـ "لا لغة"، أي البحث عن تمفصلات المضمون لا في المضامين الموضوعاتية أو السردية المجتمعة، بل في تمفصلات التشكيلة التي تؤثِّر في الإدراك الحسّي. لذلك كان ينبغي الافتراض بأنّ عاملاً حسيّاً ـ إبلاغياً يقوم بتحديد المعطيات الزمانية والمكانية للفضاء التوتري المضيء.

لا يمكن للفيلم إظهار هذا "الإجراء الخفي" للخطاب ـ ما دام المخرج السينمائي يحاول التعبير عما يعتبره "ماهيّة السينما" ـ إلاّ بتأسيس عوامل وعرض وصلها البين-ذاتي وآثار هذا الوصل : هذا هو معنى هذا "الاشراك" المثير. بالإضافة إلى ذلك فإنّ استمرار الرابط الاتصالي بين هذين العاملين هو ضمانة لتقييم مشترك للأحداث الضوئية والحسيّة الحركية. ويحق لنا التساؤل إذا ما كان هذا الرابط الاتصالي هو ركيزة نظام القيم في الخطاب. فما أن نتساءل عن الطريقة التي تتأسّس فيها القيمة أو تتحرّك في الصورة، حتى ينبغي أن نتساءل عن القدر الذي تؤثّر به في الرابط الاتصالي بين المشاهد والمُخبِر لأن هذا الرابط يبدو أنه يضمن التحام اللقطة ويضمن تماسك الخطاب التشكيلي.

الضوء والعمق ـ الإشارة[10] كعمق

إذا كان "الرابط الاتصالي" هو أساس البعد الجمالي، فإنّ جزءاً كبيراً من هذا البعد يقوم على تحديد المُشاهد لمعطيات الفضاء المضيء الزمانية والمكانية. هنا ينبغي التساؤل مباشرة عن هذه العملية التي تبدو بأنها تمنح الفضاء- دفعة واحدة- جملة معالم بالنسبة للذات. إنّ التصور الظواهري للإشارة يفترض فقط أنّ فضاءً من الضوء يتوضّع حول مركز توجيه داخل الآفاق التي لا تتخطاها الذات. ويقوم التصوُّر السيميائي، رغم أنه ملائم، على عمليتين متعاقبتين : عملية *الإعتاق* التي 1- توطّد مقامين أحدهما يرتئي الآخر

---

[10] - **Déixis** : يتحقق الفضاء ضمن ظرف situation وتشكّل الإحالات إلى هذا الظرف ما يسمى بـ déixis (الإشارة).(المترجم).

2- تضاعف المقام الثاني على الأقل وعملية *التعشيق* التي تحيل العالم المرتأى إلى المركز الذاتي فتزوِّد المقامين بإحداثيات خطابية مشتركة يتولَّد عنها أثر الإشارة.

وما أن يتوطَّد الرابط الاتصالي بالتعشيق، حتى يتحدَّد المكان والزمان في عمق فضاء الحضور[11]. بتعبير آخر، إنَّ الإعتاق والتعشيق هما عمليتان متغيرتا الغاية والشكل، وهذه الغاية يمكن تقييمها بمفردات العمق. يجب أن نفهم من ذلك أنَّ المكان قابل للتقييم انطلاقاً من حدّين: حدٌّ خارجي منعتق، وهو "العمق"، وحدٌّ ضمني معشَّق وهو نقطة الإدراك، أي المكان الذي توجد فيه ذات الإدراك الحسّي. ثم تقوم الاتجاهات المميِّزة للجسد الذاتي بعد ذلك بتعيين بعض الأعماق (العمق الأفقي أو العمق العمودي مثلاً).

لكنَّ الرابط الاتصالي بين الضوء والمشاهد و"إشراك" الفضاءات التي تنتج عن ذلك، تحوِّل هذه العلاقة القائمة بين حدَّين إلى علاقة توترية بين عاملين إيضاعيين positionnels: من وجهة نظر المشاهد، لا يظهر العمق أبداً كحد "خارجي" ــ منعتق بشكل بحت ــ للفضاء الذي يدركه هذا المشاهد من المجال المتواجد فيه، بل كتراجع لحد ضمني يتضاعف انطلاقاً من ذات الإدراك الحسّي؛ إنَّ العمق بالنسبة لهذه الذات هو دائماً "صديق حميم" يشدُّها ويهرب منها [12]. يكون التوتر الفاعلي إذاً ملازماً للعمق، ما أن يقوم على إدراك حسّي يعقب التعشيق، لكنه يفترض دائماً وجود فضاء شاملٍ يتحلى بحدود خارجية يعمل داخلها.

إنَّ شرط أثر العمق إذاً، كما اقترحنا ذلك منذ عهد قريب[13]، هو *إشراك فضاءات البلاغ والإبلاغ*، أي تعشيق عام يجعل عمليات الوصل/ الفصل ممكنة بين عوامل الإبلاغ من جهة (ذات الإدراك الحسِّي هنا) وعوامل البلاغ من جهة أخرى.

لكن من ناحية أخرى فإنَّ أثر العمق المتأسِّس في البلاغ لا يحيل بالضرورة بطريقة صريحة إلى ذات الإبلاغ. وكما يحدث في اللغة، فإنَّ "مقدمة" الموضوع و"نهايته" قد تخصّان موضوعاً موجَّهاً، أو يحددهما موقع مشاهد يكون خارج هذا الموضوع. كذلك الأمر في الفيلم واللوحة، فالعمق نفسه يمكن أن يظهر إما

---

11 – عمق الفضاء : مدى امكان تحريك العدسة دون التاثير في وضوح الصورة (المترجم).

12 – إن العمق بطريقة ما هو دائماً "باعث للدوار"، ولا يفسَّر الدوار إلاَّ بهذا التوتر التفاعلي.

13 – ج. فونتانيل، "الفضاءات الذاتية. مدخل إلى سيمياء المشاهد"

.Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur

كخاصيّة جوهرية للفضاء المرئي، أو كنتيجة لتصبيغ معرفي لهذا الفضاء يقوم به المشاهد. في الحالة الأولى، يكون المشاهد ــ في اللغة كما في الخطاب ــ ملحقاً بالموضوع أو بالفضاء المُخبِر كي يوجههما توجيهاً مستقلاً عن زمان الإبلاغ ومكانه. في الحالة الثانية، لا تنتمي خاصيّة العمق هذه إلاَّ إلى مقام الإبلاغ الخاص بالخطاب.

بعد عرض هذه المقدّمات، يبدو من الواضح، بطريقة أو بأخرى، أنه على ذات الخطاب التي تحمل القيم وتتشكّل في الوقت الذي تتشكّل فيه هيئة الخطاب، أن تتخذ موقفاً وموقعاً بالنسبة للعمق : فأن تضطلع به أو لا، أن تخضع له أو تبنيه، تلك هي المسألة! أن تجعلنا نظن أنه ينتمي للموضوع، وأنه ينتج عن سعي الذات لاكتساب المعرفة، ذلك هو الخيار! يعني هذا أنه ما إن نحاول تجاوز مفهوم "تموضع" الذات الخطابية الحدسي كثيراً والفضفاض للغاية، حتى يتبيَّن لنا أنَّ الشكل السيميائي للعمق ليس غريباً عن التصبيغات التي تعتري الإبلاغ ولا عن القيم التي ينقلها الخطاب. إنه في الواقع الاسم الذي يغطي بعض الترتيبات الصيغية والقيمية. هذا ما نود توضيحه هنا.

رائدان

يشير ج . دولوز G . Deleuze في كتابه "الصورة ــ الزمن" [14] إلى وجود نمطين من عمق الفضاء عند اورسون ويلز Orson Welles أي طريقتين تجعلان جزءاً معيناً من الفضاء المتوضع على المحور البصري مرئياً. وحسب الكاتب فإنَّ الأمر يتعلق بشكلين للفضاء متمايزين تمايزاً تاماً : الفضاء "المحفور" بفضل الشكل الزاويّ الكبير (الأكثر دلالة بالنسبة إليه) والفضاء "المنضَّد" الذي يحوي عدة "طبقات" متمايزة ومتقاربة عمودياً على المحور البصري. في الحالة الأخيرة هذه، نلاحظ ــ في Citizen Kane على وجه الخصوص ــ وجود عدّة منابع ضوئية متوضِّعة غالباً على مستوى ارتفاع كل طبقة، بحيث نحدد موقعها بوضوح.

---

[14] – جيل دولوز "سينما 2، الصورة الزمن"، Cinéma 2, L'image-temps، ص 140– 145. يقوم بحث دولوز في الواقع على حضور الزمن في الفضاء "المحفور" وعلى الوظيفة الاستذكارية لعمق المجال. لذلك لا نستطيع الإفادة منه فيما يخص غودار.

هذا التمييز ليس خاصاً بالسينما. لنتذكّر على سبيل المثال ما كتبه وولفلان Wölflin في "المبادئ الرئيسية لتاريخ الفن"[15]: *"من المتفق أنّ الفن في القرن السادس عشر، امتلك جميع وسائل تمثيل المساحة امتلاكاً تاماً، فاعتمد مبدأ تسلسل الأشكال ضمن بُعد واحد، ثم تخلّى عن هذا المبدأ في القرن الذي يليه لصالح تكوين جليّ في العمق. فمن جهة، تم تكريس الانتباه إلى الأبعاد التي تتبدى للبصر كطبقات متتالية، موازية لمقدمة المشهد. ومن جهة أخرى، تم حجب الأبعاد عن الأنظار وتقليل قيمتها وجعلها غير ظاهرة، في الوقت الذي تم فيه التركيز على كل ما يربط صدر اللوحة بخلفيتها. ونتيجة ذلك هو أنّ الروابط في العمق جذبت المشاهد".*

لو صدقنا "ولفلان"، فإنّ شكلي الفضاء العميق اللذين يمثلهما "دولوز" عند "ويلز" يرجعان لعصر التصوير الحديث، وهو ــ بدقة أكثر ــ عصر ابتكار "الكلاسيكي" و"الباروكي"[16]. حتى إنهما يتميّزان بوضوح في الطريقة التي يتبدى فيها "العمق" أمام الذات: فبلوغ الحد الداخلي لــ "باطن" فضاء الشكل الأول ذو الطبقات يواجه صعوبات بسبب الطبقات التي ينبغي تجاوزها، في حين يتم مباشرة بلوغ باطن الفضاء الثاني المفرّغ. ويتابع "ولفلان" تحليله فيعلّق من جهة على "مبدأ تقسيم الصورة إلى طبقات متوازية"، وهو مبدأ يتميّز بالاستقلالية الفضائية للأبعاد نسبة إلى بعضها بعضاً، حتى عندما ينتمي الأشخاص أو الأشياء، على الصعيد الموضوعاتي، للقطة نفسها. ويعلّق "ولفلان" من جهة أخرى على "مبدأ الخط في العمق"، الذي يسمح للنظر باختراق اللوحة من دون عائق حتى خلفيتها حيث يتوضّع غالباً مركزٌ مضيء معدّ لجذب الأنظار.

إنّ الطابع المباشر أو غير المباشر لبلوغ العمق يعود ــ من جهة الفضاء المضيء ــ إلى تقطيع الأقسام داخل كلّية الفضاء المعشّق embrayé وإلى

---

15 - H. Wölflin "المبادئ الأساسية لتاريخ الفن" Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art، ص83.

16 - baroque : باروك : صفة واسم يطلق على اسلوب التعبير الفني الذي ساد في القرنين 17 و18 والذي يتميَّز بدقة الزخرفة وغرابتها، وباصطناع الأشكال المنحرفة والملتوية في فن العمارة، وبالتعقيد والصور الغامضة في الأدب، أما في السينما فهو الاسلوب الذي يعبر عن الغرابة والتعقيد في الموضوع والمبالغة في زوايا التصوير غير الطبيعية، وفي عرض المناظر المزخرفة على نحو مفرط في الزخرفة. (المترجم).

تنظيمها تنظيماً متجانساً إلى حدٍّ ما؛ ويعود ـــ من جهة الذات المدركة ـــ إلى "الانتباه" لسرعة الإدراك الحسي الكبير. إنّ التعديلات النوعية للكمية وسرعة إيقاع الإدراك الحسي المتعلقة بهذين النمطين من العمق في التصوير[17] تتخذ أهمية كبيرة في تأملات "ولفلان".

ويقوم ولفلان من ناحيةٍ أخرى بشرح مبدأ التماسك بين الأقسام فيتحدَّث عن "الارتباطات الجانبية" و"الاتساق الضمني للأبعاد"، في تعارضها مع "الارتباطات المنظورية" و"الاتساق الشامل". حتى إنّ الكاتب يشرح "أثرعدم الاتّساق"، أو "هشاشة" العمق عند البدائيين: *" إنّ الفنانين الذين سيأتون بعد بوتشللي سيحكمون على تكوين "الربيع" عنده بأنه ضعيف للغاية، ويفتقر للثبات"*[18].

إنّ العمق الكلاسيكي هو العمق الذي تكوّن كل طبقة فيه قسماً شبه مستقل، فلا ترتبط مع الطبقتين المجاورتين لها إلاّ بالتخوم المشتركة. لذلك يجب أن تتابع العين مساراً منقطعاً discontinu وأن تتجاوز من الحدود بقدر ما هناك من تخوم تشترك بها الطبقات. وثمة أثر عمق شامل يؤثر في كل جزء من أجزاء عمق الباروك، فيمنعه من التوصل إلى الاستقلالية، لصالح الكل. وطالما أنّ البصر لم يبلغ العمق، فإنّه لا يمكنه بالنتيجة الاستقرار في أي مكان. إنّ التنظيم التقسيمي للعمق الكلاسيكي ينجم عن "تكوين" أقسام مستقلة، وينجم تنظيم العمق الآخر عن "تراكم" حول محور العمق.

وهكذا فإننا نجد هنا الوجهين الكبيرين للمعيار القيمي valence، والمتأرجحين بوضوح بين رواية "موضوعية " (العلاقات بين الأقسام/الكل) ورواية "ذاتية " (إيقاع حركة الإدراك الحسّي).

وهكذا فإنّ "بالما فيشيو" Palma Vecchio يتعارض مع "لو تانتوري" Le Tintoret، ويتعارض "فيرمير" Vermeer مع "تييري بوتس" Thierry Bouts، و"رافائيل" Raphaël مع "فيلاسكيز" Vélasquez الخ ... إنّ الكاتب يركِّز على : وجود موقفين من الزخرفة عند هؤلاء الرسامين وأسلوبين مختلفين في تصوُّر العمق يظهران وجهتي نظر مختلفتين حول الجمال. إنه من الأهمية القصوى في تاريخ التصوير (والفنون التشكيلية بشكل عام) ـــ الذي يعاين فيلم "العاطفة" بعض فضاءاته ـــ أن يكون الخيار بين الأوجه

---

[17] – كي نقتنع بذلك، يجب أن نقرأ مقال لـــ "كلود زيلبربرغ" Claude Zilberberg عنوانه "حضور ولفلان" Présence de Wölflin

[18] – ص 113.

المختلفة للعمق خياراً فيمياً وجمالياً. ولذلك سبق وذكرنا أن هذا الخيار يؤثّر على شروط تأسيس القيمة وتحرُّكها في العالم المرئي.

أنماط العمق الأربعة عند غودار

يُلاحظ العمق لدى غودار بفضل توضع الأشياء في الفضاء، وبفضل ترتيب المنابع والإشعاعات الضوئية وأخيراً بفضل الحركة وسرعتها واتجاهها. يمكننا مع ذلك ودون الدخول في التفاصيل التمييز الحدسي المباشر لخمسة أنماط على الأقل من الفضاءات. إنّ مجرد رؤيةِ الفيلم بشيء من الاهتمام تكشف عن هذه الأنماط، وذلك لشدة تواترها وتمايزها عن بعضها بعضاً :

أ- فضاء الممرّ en couloir ("الفرجة") هو شكل من أشكال العمق يرسم درباً وحيداً في الفضاء، يتطابق مع نطاق ضيِّق، محوره اتجاه النظر.

ب- ويرسم الفضاء ذو الطبقات دروباً عريضة، متعامدة مع اتجاه النظر. ولا تكون الطبقة منعزلة أبداً، فلإحداث أثر العمق، يجب أن يكون هناك طبقتان، ويوجد أحياناً ثلاث أو أربع طبقات.

ت- ترسم المتاهة labyrinthe دروباً في كل الاتجاهات تمثل تقاطعات والتفافات ومفارق احتمالية.

ث- يرسم الفضاء المليء comblé (الذي سنطلق عليه أيضاً اسم اللوحة المكتملة لأسباب ستتضح لاحقاً) داخل التسوير دروباً حرّة لكن بشكل حلقة، ولا يُظهر سوى ممرٍّ واحد ومدخل ومخرج.

ج- لا يُستدل في الفضاء الفارغ على أية بنية، باستثناء بنية أشكال المنظور الهندسيّة العارية. وهو الوجه الخلفي للفضاء السابق. عندما تتشابه أشكال العمق كلها في اللوحة وتتخلّق من بعضها بعضاً، يتفرَّغ الفضاء المحيط من كل شكل، إلا من شكل الخطوط المجرَّدة للمنظور الهندسي.

لا يوجد إذاً في الواقع إلاّ أربعة أنماط كبيرة للعمق. ويتواجد النمط الرابع بشكل إيجابي وسلبي في الوقت ذاته وكأنّ تعبير الشمولية فيه يشتمل على خيارين: الملء أو الفراغ.

وتتصف أشكال الفضاء هذا بأنها ليست، حسب تعبير ولفلان، "زخرفية " فحسب. إنها بلا شك تُميِّز البحث الجمالي، لكنّ علم الجمال يختلف عن الزخرفة، فهناك كثافة كبيرة من القيم التي تفصل بينهما. تُوظَّف القيم في الصور الفضائية لفيلم *العاطفة*، بوسيلة بسيطة للغاية :

يدخل كل نمط من أنماط الفضاء في علاقة مع موضوعات وتصييغات ووظائف سردية وعواطف خاصة به. لكنَّ كل عمق من الأعماق الأربعة يحدد نمطاً من القيم يكون صالحاً لاستقباله : إن الالتفاف ضروري هنا إذاً لتمييز كل صورة من الصور تمييزاً شكلياً ولتأسيس تعييناتها الدلالية والتركيبية.

ستتم دراسة كل صورة من صور العمق في أربعة أبواب :

1- التحديد التقني للبعد، والتمييز الصيغي للحركات ولانتشار المعرفة، ودور الضوء.

2- الأمثلة النموذجية في فيلم *العاطفة*.

3- المغايرات الشكلية للموضوعات motifs التي تكوِّن النمط.

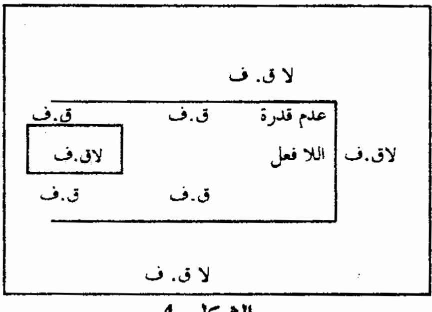
4- مضمونات النمط ودلالتة ووظيفته السردية. انطلاقاً من التمييز المكاني والصيغي لكل نمط ، ذلك التمييز المتأسس من وجهة نظر المُشاهد، فإن الأمر يتعلق بالإقرار، إذا ما كان النمط يفضّل استقبال هذا الوضع، أو هذه القيمة، أو هذه التجربة بحيث نستطيع بعد ذلك تفحُّص الشروط اللازمة كي يصبح اختيار الأسلوب اختياراً جمالياً تاماً.

فضاء الممرّ

تكون الكاميرا ثابتة أمام هذا النمط من الفضاءات، وينتقل الممثلون في المحور فقط، فلا يستطيعون الخروج من المجال إلاَّ من جهة المشاهد، على اليسار واليمين. بالمقابل، فإن المُشاهد يدرك اللقطة بكل عمقها، بفضل بئرٍ من الضوء متوضّع في داخل المجال، وبفضل بعض منابع الضوء الأخرى التي تشخص "الفرجة" في المحور. يكون العمق بالتالي وحيد الاتجاه، ولا يمكن للتعشيق بنتائجه الإشارية والإدراكية الجمالية كلها أن يعمل إلاَّ في الاتجاه نفسه. إنَّ جملة الضغوط والظروف هذه تمنح "الممرّ" شكلاً صيغياً متجانساً تجانساً ملحوظاً. كما يستطيع المُشاهد أن يرى أي مكان يتنقّل فيه الممثلون. إذ من المفترض أن يُرى –بسبب وجود منبع الضوء – أي مكان يتوجب على الممثلين الوقوف فيه أو تغيير اتجاههم. أخيراً فإنَّ كل ما يستوقف النظر يشكّل عقبة أمام الحركة. يمكن تمثيل هذا الترتيب الصيغي والطوبولوجي بالطريقة الآتية [19] :

---

[19] – ق. ف = قدرة الفعل. لا ق. ف = عدم قدرة الفعل (المترجم).



الشكل 4

هناك العديد من الأمثلة في فيلم *العاطفة* حول اللقطات المبنية بهذا الشكل. نذكر هنا بعضاً منها. يوجد ميشيل وهانا في شقتهما، فتتحول الشقة بشكل مرئي إلى رواق، أمّا ضوء العمق فهو ضوء قادم من كوّة زجاجية. ثمةً مصباحان مضيئان يشخصان الفرجة. تنتقل هانا على المحور وتخرج من يمين الكاميرا. في أحد تفاصيل اللوحة الحية الأولى، تظهر امرأة شابة ضمن فرجة من الضوء، بين شخصين متواجدين في اللقطة الأولى. وفي البعيد، زوجان يمارسان الحب في وضعية الوقوف على المحور ضمن شقة أخرى "بشكل رواق" مضاءة بمصباح متوضّع فوقهما ويتراصف معهما. يمنع العمال سيَّارة رب العمل من التقدم إلى ساحة المصنع، على إثر قرار تسريح إيزابيل (لقطة 68). حركة السيارة ودفع العمَّال يتوافقان مع اتجاه النظر، وتحدّد جدران المصنع حواف الممرّ. أما الضوء فيأتي من الفضاء الحرّ في العمق.

إنّ المغايرات variantes الأكثر أهمية تخصُّ التجليات المنمطة للمعوّقات الصيغية. ويمكن أن تكون العقبات الجانبيّة جدراناً ودرابزونات وأشياء متراصفة. ويحتمل أن ينقطع المسار في المحور نتيجة وجود عراقيل ثانوية تجعله منفصلاً: ثمة نافذة تفصل بين ممثلَين أحدهما في الداخل والآخر في الخارج (لقطة117) وهناك ساق جيرزي الممدودة بالعرض، فتمنع هانا من الوصول إلى الكاميرا (لقطة 66) وهناك أيضاً سيارة واقفة تمنع استمرار ركض هانا التي تخرج من بيت زجاجي. أخيراً يمكن استبدال فرجة العمق الضوئية بشريط فيديو، عندما تشاهد هانا وجيرزي مثلاً مقاطع تجريبية في إحدى الشقق (لقطة 76،74، 78)[20].

---

[20] – تؤكّد هذه المغايرة من ناحية أخرى على دور فرجة الضوء "كحد خارجي منعتق" إزاء العمق، باعتبار أنه يمكننا استبدالها، بدون تعديل تركيبي يذكر، بإبلاغ آخر، مذكور في الإبلاغ الرئيسي.

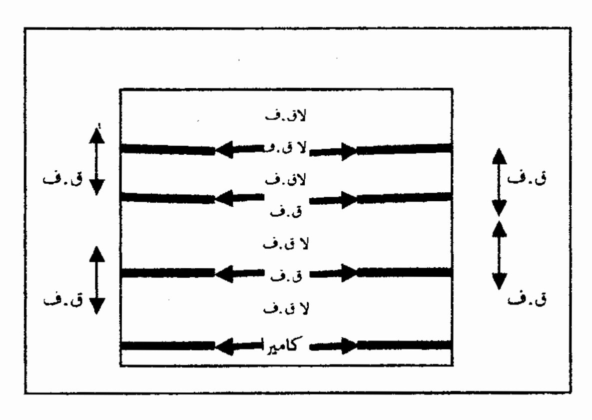
كل اللقطات المبنيّة على هذا الطراز تصف علاقات قوى وهيمنة: رب عمل/عمال، زوج/امرأة، عشيق/عشيقة، مخرج/عاملة (هذه العلاقات تتقاطع بشكل دائم تقريباً مع الانشطار "رجل/امرأة"). في الحالة التي لا تصرِّح بها اللقطة مباشرة عن علاقة قوى، فإنَّ العلاقة بين الممثلين تتأسس كعلاقة هيمنة، وينتج عن ذلك أن "الفضاء ــ الممر" يصبح الشكل العام لاستقبال علاقة الهيمنة. يتم التعبير عن هذه الهيمنة بشكل ملموس على شكل تهديدات وأوامر وإلزام، وتحريض منمط في الموضوعات الغرامية والاقتصادية والفنية. أخيراً فإن هذا النمط من اللقطات يستغل المحور البصري بشكل نظامي، كي يرسم فيه اتجاه الحركة الكامنة أو الواقعية الناتجة عن تضاد القوى الموجودة (هروب، مطاردات، اغتصاب...الخ).

إنَّ التصييغ المعرفي والحسّي للفضاء يتيح إلى حدٍّ ما تجلّياً مرئياً للتصييغ السردي لفعل الممثلين. لذلك فإنَّ فضاء "الممر" لا يترك فرصة لأيٍّ إدراك حسّي جمالي، فالالتحام بين الذات المدركة الحاسَّة والفضاء هو التحام منمطٌ، باعتبار أنَّ جسد الممثل منغمس في علاقات القوى. إنَّ الجسد يفترضه مسار الشخصيات التي تتجنبه عند خروجها من المجال على يمينه أو يساره. يوجد هذا الجسد بشكل كامن في الفضاء، لكنه لا يُفعَّل إطلاقاً وخاصة في محوره البصري، حيث يمكن فيما يبدو بلوغ الفضاء. يؤكد ذلك أنَّ التراصف في المحور هو الذي يحمل، بالنسبة للبلاغ والإبلاغ، العلاقة الصيغية التي وصفناها كـ "علاقة القوى". وكما أنَّ الانسجام مستحيل في اللقطة المعروضة، فهو محرَّم على الذات الحاسَّة والفضاء المرئي.

إنَّ تأسيس الرابط الاتصالي phatique بين ضوء العمق والمشاهد يتحوّل إذاً إلى فخ بالنسبة لهذا الأخير، فالعمق يتجلّى له مرئياً، كما في التلوين الباروكي، لكن ضمن علاقة إلزامية prescriptif (فعل اللاقدرة على اللا رؤية Faire ne pas pouvoir ne pas voir) محرَّمة تحريماً جسدياً. إنَّ شكل هذا العمق يشرط إذاً الطريقة التي تتفعّل بها القيمة (سواء أكانت إيجابية أم سلبية) وتتحرّك في هذا الفضاء المرئي. إنها تأتي دائماً من العمق، في المحور، وتستبدل داخل علاقة تراتبيَّة لا يستطيع المتلقي المتوضّع على مقربة من الحافة أن يتخلّص منها.

فضاء الطبقات

تكون الكاميرا ثابتة أو متحركة جانبياً أو خلفياً وتبقى التـنقلات كافـة فـي اللقطة عمودية على المحور البصري. ثمة منابع ضوئية وفوارق في البريـق وتراصفات جانبية لأشياء مختلفة تصلح كدلائل للطبقات المضـيئة والطبقـات العاتمة. ومن أجل تغيير الطبقة، يجب على الشخصيات الخـروج مـن يمـين المجال أو يساره. كما يمكن للكاميرا أن تكشف بالتراجع خلفاً طبقات أخـرى، لكن لا يمكنها التقدم لتتمركز في طبقة مسبقة الظهور، يعني ذلك أن الكاميرا لا يمكنها دخول الفضاء المنضّد ما إن يتخذ مكانه. يمكن تمثيل جملة المعوّقات هذه بالطريقة الآتية:



الشكل 5

إنّ الأمثلة حول هذا النمط من العمق هي أقل من الأمثلة حول نمط "الممرّ"، لكنّها أمثلة أنموذجية للغاية. ونذكر منها ثلاثة فقط.

ضمن لقطة قطع[21] plan de coupe مبنية "كلقطة متحركة مصاحبة للشمس" travelling solaire (لقطة 18) يُرى بريق الشمس عبر الأشجار، أثناء انتقال سريع من اليمين إلى اليسار. إنه انتقال المشاهد ذاته، وهي حركة متعلقة في الوقت ذاته بالأشجار، وبالمنبع الضوئي المتوضع إلى حدٍّ ما في اللانهاية والذي ينظّم الأشجار إلى طبقات. فالأشجار الأكثر قرباً من المشاهد، والمعاكسة للضوء، هي الأكثر سرعة في حركتها الظاهرة، والأشجار

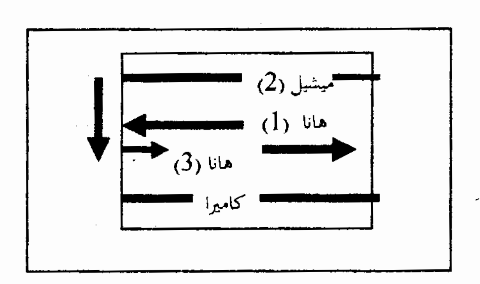
---

[21]– لقطة قطع: صفة من صفات الانتقال الفوري من لقطة إلى أخرى، وهي تصل ما بين الصورة الأخيرة من اللقطة وبين الصورة الاولى من اللقطة الثانية. (المترجم).

الأكثر بعداً عنه والأكثر إضاءة هي الأقل سرعة. إن اختلاف السرعة النسبية بين أشياء يجعلها الضوء متباينة، هي التي تحدد هنا الطبقات الموازية لتنقل الكاميرا المفترض، في حين أن التباينات الضوئية تتيح تأويل مختلف الطبقات ذات السرعة المتغايرة كلقطات عمق.

أثناء المرحلة الثانية المخصصة للوحات الحيّة (من اللقطة 42 حتى اللقطة49)[22] التي تجمع عدّة "شواهد تصويرية"، يكون العمق منضّداً باستمرار. تتنقل الكاميرا جانبياً أو ترجع للخلف من أجل إظهار طبقات أخرى. كل طبقة يفعّلها انتقال شخصية أو حركة عرضيّة. أما منابع الضوء (جهاز إسقاط، عمود إنارة، فانوس كبير) فهي تحدّد الطبقات التي تضاف باتجاه الأمام، في حين أنَّ البريق يميِّز الطبقات المتروكة في الخلفية.

تتنزه هانا، بعد عراك مع زوجها، داخل بيت زجاجي حيث يراقبها ميشيل المختبئ في الداخل. في البداية، يظهر فضاء البيت الزجاجي وكأنّه مسدود بكتلة مبهمة من الخضرة. إن ظهور الشخصيات وتنقّلها هو الذي يرسم فيها شيئاً فشيئاً طبقات معزولة عن بعضها بعضاً: تجتاز هانا طبقة متوسطة ويظهر ميشيل في الخلفية، وتخرج هانا من طبقتها على اليسار وتظهر ثانية في المجال من نفس الجهة لكن ضمن طبقة جديدة أقرب إلى الكاميرا. يمكن تمثيل اللقطة وتناضدها stratification التدريجي بالشكل التالي:



الشكل 6

ترجع المغايرات على وجه الخصوص إلى الطريقة التي يتنضّد فيها الفضاء على مرأى من المشاهد. والأمر الأكثر أهمية في هذه الحالة هو أنَّ الفضاء المنضّد الثابت إجمالياً بالنسبة لتنظيمه الصيغي والطوبولوجي يكون صالحاً

[22] - ما عدا اللقطة 45 التي تعتبر لقطة قطع.

للتوسيع نحو الخلف أو الأمام: ثمة حركة وحضور عابر في الخلف، يرسمان طبقة جديدة، وفي الأمام، تكشف الكاميرا بتراجعها نحو الخلف طبقات أخرى أيضاً.

يتمايز إذاً فضاء "الطبقات" عن فضاء "الممر" بسمة التكميم؛ فلا يمكن لفضاء الممرّ المتوحِّد والمتجانس عند الاقتضاء، إلاَّ أن يُزدوج بشريط فيديو يدور في عمق المنظور. يمكن لهذا المنظور المتعدِّد الذي يجمع نطاقات متباينة أن يمتد بإضافة طبقات متعاقبة.

حتى إننا نصادف آثار "طبقة إضافية" ـــ وهذا أحد أسباب تزعزع فضاءات الممرّ ـــ في منظورات كانت متجانسة سابقاً. على سبيل المثال، أثناء اجتماع العمّال عند إيزابيل (لقطة 28)، يوجد منبعان للضوء يشخّصان المنظور: مصباح مشتعل في المطبخ في العمق، ومصباح آخر فوق الطاولة، في غرفة الطعام الأكثر قرباً من الكاميرا. إنَّ تقسيم الفضاءات (حجرتان تفضيان إلى بعضهما بعضاً بواسطة فتحة عمودية على المحور) وعدم تراصف المعالم الضوئية بالنسبة للمحور نفسه، يخلط شكلي الفضاء بطريقة كامنة. لكنَّ منبعاً ضوئياً آخر (قدّاحة) قرب الكاميرا، يشير إلى نطاق ثالث مشغول. هكذا تتفعّل، في لقطة ابتدأت كـــ "رواق"، ثلاث طبقات متمايزة تشغلها مجموعة من الشخصيات المختلفة، وهي الشخصيات المتبقية في المطبخ والمتأهبة لمغادرة الشقة. تجلس إيزابيل مع جدِّها إلى الطاولة؛ وتنتظر العاملات الأخريات المجتمعات في الصالون أن تلحق بهنَّ إيزابيل.

إنَّ فضاءات "الطبقات" بالنسبة للأغلبية، هي تلك المخصصة لـــ "اللوحات الحيّة". تكون الموضوعاتية إذاً تصويرية غالباً وتخضع عند الاقتضاء لمشكلة جمالية. بالفعل، فإن "كتامة" الطبقات التي تزيد تباين المجموع، تمنع التواصل والصدى بين الأجزاء المختلفة للوحة. وهكذا فإن التكوين التصويري في اللوحة الحيّة الأولى حيث يعلمنا صوت جيرزي أنَّ الضوء "ليس على ما يرام" ينحصر في خيارين لا يمكن تجاوزهما: إمَّا أنَّ الضوء المركّز على الفتاة الشابة، يحدِّد "فرجة" تمنع مجانسة التكوين، أو أنَّ طبقة جديدة لا علاقة لها باللقطة الأولى ترسمها الفتاة في اللقطة الثانية ما أن تتحرّك. إنَّ استقلالية الطبقات تكون "مجرَّبة" إلى حدٍّ ما في زمن حقيقي عن طريق الاستبدال، لأنَّ عمليات ظهور/اختفاء المرأة الشابة لا تؤثِّر بشيء في اللقطة الأولى ولكنها تهدم توازن الكل.

فضلاً عن أنه في حركة الامتداد "المنضّدة" feuilleté التي نحصل عليها بإضافة الطبقات المتعاقبة والمضاءة بشكل متمايز، تضاف الشواهد التصويرية إلى بعضها بعضاً فوق طبقات متمايزة لنفس اللوحة الحيّة تتجابه فيها استقلالية الطبقات مع غياب التواصل بينها. فثمة تراكيب متنافرة تتشكل وتتفكك على مرأى منّا في سعي لا جدوى منه، وراء شيء نجهله...

هذه الملاحظات القليلة تدفعنا للاعتقاد أنه يجب إقامة علاقة بين التنظيم الصيغي والطوبولوجي للطبقات والتنظيم التقسيمي الخاص بنمط الفضاء هذا والضوء، والقائم على استقلالية الأجزاء.

ليس الضوء فحسب هو الذي يحدّد بقعاً في المجال ويميّزها بصفات فردية خاصة بالنسبة للكل، بل البريق والإضاءة أيضاً. بناءً على ذلك ليس من العجب أن يُستغل هذا الترتيب أيضاً عند اللزوم، لإظهار تأكيد استقلالية الشخصيّات (الأنثوية غالباً) في لقطة غير جمالية.

خلال المشهد الذي يدور في البيت الزجاجي بين ميشيل وهانا، تتيح استقلالية الطبقات التي توجد فيها الشخصيتان للمرأة الشابة التخلص بحرية من اللقطة (وهي ترقص!)، ويكون ميشيل "محجوزاً" إلى حدٍّ ما في طبقة العمق. ولا نجد في الوقت ذاته فضاء "الممر" وعلاقة هيمنة عدوانية إلا في اللقطة التالية التي تحدُّها جدران المصنع، حيث تركض هانا في المحور، باتجاه الكاميرا وتطاردها سيارة ميشيل.

وبالطريقة ذاتها، أثناء اجتماع العاملات عند إيزابيل، تُستغل استقلالية الطبقات لإظهار الشقاق بين المتضامنين مع إيزابيل (في اللقطة الأولى) والمنفصلين عنها المستعدين للعودة إلى "عدوٍ من الطراز الأول" (في الخلفية). ولقد بذلت إيزابيل جهوداً وهي تحاول إقناعهم بلا نتيجة.

كل شيء يحدث وكأنّ التنافر وغياب التواصل هما الثمن الذي يجب دفعه (الثمن الصيغي والجمالي)، كي يتم توّقف علاقات القوى لحظياً. تجدر الإشارة من ناحية أخرى، إلى أنّ الأثر هو نفسه بالنسبة للمشاهد، ففي اللحظة نفسها التي يشرع فيها بالتنقل والخروج عن إطار الصورة وتحديده من جديد من أجل التقاط المشهد بشكل أفضل، يجد أنه محروم من دخولها والتحكّم بها لأنّه حبيس طبقته الخاصة.

هذا الشكل الصيغي الآخر للفضاء يؤثر بالنتيجة، كالشكل السابق، على وصل ذات الإدراك والعالم المرئي. فالبحث عن الإدراك الحسّي الجمالي يتم بإضافة الطبقات، وذلك بالخروج عن إطارالصورة وإعادة تحديد هذا الإطار،

لكنّ هذا السعي يبقى بلا جدوى بما أنّ الضوء والمشاهد مستقران كل على حدة في طبقته الخاصة. إضافة إلى أنّ تجسيد تباطؤ الإدراك الحسي وتأخيراته، يتم بالالتفافات الجانبية المفروضة علي الحركات التي ترسم الطبقات. أخيراً، فإنّ المشاهد لا يستطيع تقييم العمق إلاّ بالتراجع بالنسبة للخلفية، أي بزيادة التوتر وبالتعرُض لخطر الفصل.

بناءً على ذلك، فإن استقلالية الطبقات تمنع التحرّك الحرّ للقيم. في فضاء "الممر" كما في فضاء "الطبقات"، يكون المعيار القيمي في الواقع "قيمة معاكسة"، ويقع الفضاء الائتماني في أزمة، باعتبار أن القيمة لا يمكن أن تتفعّل فيه إلاّ نسبة لعلاقة قوى، إما بمفردات هيمنة، أو بمفردات مطالبة بالاستقلالية.

المتاهة

يتميَّز هذا النمط من اللقطات بالحريّة الكبيرة لحركات الكاميرا والممثلين، يمكن بالفعل أن تكون الكاميرا ثابتة أو متحرّكة، ويمكن أن تدور على محور أفقي أو عمودي، أو أن تكون فوق الحاملة. يترتّب على ذلك أن لا يخضع المُشاهد لنفس الضغوط التي خضع لها في الأنماط السابقة. من ناحية أخرى، رغم أن تنقل الشخصيات يتم في أماكن تزدحم إما بالشخصيات الأخرى أو بالأشياء، فهو يبدو بأنه يكتشف باستمرار في هذه الأماكن ممرات جديدة تبقى خفيّة حتى اللحظة التي يسلكونها، وتصبح بعد ذلك على الفور غير محسوسة.

تنتج المتاهة إذاً عن تحويل صيغي: الضرورة والإكراه المتوقعان يُستبدلان بالاحتمال والحريّة. كل شيء يحدث، وكأنّ مكان التوزيع الطوبولوجي الدقيق لـ "قدرات الفعل"، يبدّل بانتثار لا يمكن التحكم به وتمييزه. من وجهة نظر المشاهد، بدلاً من أن يبنى الشكل الصيغي للفضاء مسار الشخصيّات، فإنّ مسار الشخصيّة هو الذي "يبتكر" إلى حدٍّ ما هذا الشكل التيهيّ حسب الظروف الطارئة وحالات الفرار.

رغم ذلك، فإن المتاهة ليست فضاء صدفوياً[23]. فالشخصيات تنتقل فيها على ما يبدو بطريقة فوضوية، لكنها في الواقع تنتقل بطريقة إشكالية فقط إلى أن تكتشف المفتاح والمخرج. إنّ الأمر لا يتعلّق بفضاء تصوغه الـ "قدرة/لا

---

[23] – لقد لفت انتباهنا لذلك بول بويساك Paul Bouissac أثناء عرضنا لهذه الدراسة في مؤتمر "قراءات الصورة" في لوزان الذي عقد عام 1991.

قدرة"، لأن انتثاره المنتظم يجعل هذه الصيغة غير ملائمة، بل يتعلّق بفضاء غامض تصوغه الـ "معرفة/لا معرفة" ويشتمل بدوره على نطاقات عالية التوتر (البحث عن "المسلك" في كل الاتجاهات) وعلى نطاق الاسترخاء (الخروج). مجمل القول: إنَّ أثر "الفوضى" الناتج عن لقطات من هذا النمط ليس على ما هو عليه، إلاَّ لأنَّ المُشاهد ما زال يستمر في التفكير بمفردات "القدرة"، فبالكاد يفكر بمفردات "المعرفة" حتى يشرع الفضاء بالتشكُّل، ويصبح لمسارات الشخصيات معنى.

إنَّ "متاهات" فيلم *العاطفة* تحترم من ناحيتها هذا الشرط. فالمثال الأول المؤلف من لقطتين (80 و82) هو ملاحقة رب العمل والشرطة لإيزابيل في الساحة، ومن ثم في مشغل المصنع. تجوب الشخصيات الفضاء في كل الاتجاهات بين الآلات ومراكز العمل، فتكشف في اللحظة الأخيرة عن مسالك خفيّة إلى أن يتواجد الجميع قرب باب المشغل خارج نطاق العمل بحصر المَعنى. لكنَّ هذا "المخرج" هو معرفي أكثر مما هو عملي، باعتبار أنَّ إيزابيل لم تكف عن الهرب إلاّ انطلاقاً من اللحظة التي استطاعت فيها التعرُّف على صديقتها ماريان من بين الحراس الذين جاؤوا يطردونها. وماريان هذه هي عاملة قديمة، وممثلة صامتة قديمة، كشفت لها بطريقة معينة عن أحد منافذ الخروج الممكنة من عالم العمل الذي لا تريد تركه. هذا الاكتشاف يضعها مباشرة على حافة المتاهة التي رسمت خطوطها في المشغل. وبعد التوتر العالي للغاية يأتي الاسترخاء (أي العدول عن الهرب، وهو "المخرج" الوحيد الذي وجدته إيزابيل هنا).

والمثال الثاني (91،85-95،92-99) يمثّل ملاحقة ممثّلة صامتة شابة، عارية على خشبة التمثيل وسط الديكورات والفرسان والمشاة ؛ وكلهم يجوبون الفضاء المتعرِّج لتصميمات الديكور في كل الاتجاهات. إن الفتاة الشابة تُحدث فيه تفرُعات، وتغيُّرات مباغتة في الاتجاه. وعلى عكس إيزابيل التي تبحث عن البقاء، فإن الممثلة الشابة تبحث عن الهرب ومن ثم تعزف عنه بدورها.

والمثال الثالث هو المشاجرة بين ممثلي دار الإنتاج والمموّلين (الإيطاليين) من جهة، وممثلي الإنتاج المشترك والإخراج (الفرنسيين ـ البولونيين) من جهة أخرى. هذه اللقطة الوحيدة التي تقوم فيها مجموعة بطرد مجموعة أخرى، ترفض الاستسلام، تشتمل هي أيضاً على طورٍ من الهيجان المضطرب الذي ليس له هدف واضح، إلى أن يندفع أحد الطرفين في سيارة، بتشجيع عنيف من الطرف الآخر، فيرحل ويمنح الكل "مخرجاً" وطوراً من الاسترخاء. عند ذلك

فقط يتم فهم سبب المشاجرة. إنّ متاهات فيلم *العاطفة*، ككل المتاهات، لا يمكن تنظيمها وتركيبها إلاَّ انطلاقاً من المَخرَج، أي انطلاقاً من نهاية اللقطة أو المرحلة.

ومغايرات هذا النمط من اللقطات هي قليلة العدد، وتُظهر جميعها نفس الظاهرة: تتوطد المتاهة إثر قلقلة فضاء "الممر" أو فضاء "الطبقات". يمكن أن نعتبر بأننا نواجه مخططات محدَّدة للمتاهة عندما تتشابك الأطراف والحركات في فضاء مغلق ومنحصر. إنها حالة المشاجرة بين امرأتين ورجل عبر نافذة جانبية لسيارة رينو (اللقطة 51) والنقاش الحاد والمضطرب في المقهى بين ممثلة ترفض الاستمرار في التمثيل ومساعدين للمخرج يحاولان إقناعها بعكس ذلك.

لكنّ سيرورة التحويل تكون أوضح في اللقطات التي نرى فيها تكوينات الممرّات والطبقات وهي تتفكك. تجدر الإشارة على سبيل المثال إلى أنّ المتاهة الثالثة المذكورة أعلاه، تتدخل بعد اللقطة الوحيدة التي تعكس فضاء رواقياً : بعد سلسلة من خمسة لقطات (102-106) في غرفة جيرزي، التي تحوّلت إلى "رواق" مع الفرجة الضوئية في الخلفية، يقتحم الإيطاليون الغرفة (لقطة 107) وتظهرهم اللقطة العكسية[24] contrechamp أمام الباب، ثم تحدث المشاجرة بعد ذلك بين الطرفين.

نصادف أيضاً لقطات، كتلك التي تجري في محطة خدمة السيَّارات (21-22) التي يتأرجح بناؤها بين الشكلين الأصوليين اللذين يُظهران تقلُّباً كبيراً. من ناحية أخرى، تصل السيَّارات إلى مضخّات المحطة وتغادرها فوق طبقات عرضيّة تتعامد مع المحور البصري. كما أنه تحدث مبادلات في المحور (ميشيل/ هانا، جيرزي/ لاسلو، هانا/ إيزابيل) بفضل "فجوات" في المنظور وبطريقة انفصالية أو تهديدية تميِّز فضاءات "الممرّات". ينتج عن ذلك أن تتلمس إيزابيل دربها وترسم خط سير على جزء من المحور ومن الطبقات بين المضخّات والسيَّارات، عندما تحاول جاهدة اللحاق بهانا التي تناديها، على مقربة من الكاميرا. إنها بداية المتاهة.

يمكن أن ينتج التحويل أيضاً عن المونتاج، كما هو الأمر في أثناء مشهد المطاردة في المقهى والذي يصاب خلاله جيرزي (112-115). تظهر كل

---

[24]- اللقطة العكسية: لقطة تبيِّن المنظور أو الشيء المصوَّر من الجهة المقابلة للجهة التي كان مصوراً منها في اللقطة السابقة. (المترجم).

لقطة على حدة كرواق ضيّق تحدّده جدران المقهى وطاولاته ويحوي في العمق فتحة ضوئية تصلح أيضاً ممراً لشخصيات تتحرك في المحور. تظهر لقطة "الفيديو" تلفزيون المقهى، وهو في قلب الشاشة فيؤكد على هذا الترتيب بصورة مجازية ماكرة، بما أننا نشاهد فيه سباقاً في ملعب يتحرّك فيه كل رياضي بشكل موازٍ لمحور التقاط الصورة من الأمام، وكل واحد منهم في ممرّه.

لكنَّ المونتاج الذي يجمع عدة لقطات من هذا النمط في ردهات مختلفة وملتقطة من عدة جهات مختلفة في المكان نفسه، يُحدث أيضاً أثر المتاهة. بالفعل، تظهر الشخصيّات نفسها مجدداً وهي تركض من لقطة لأخرى. ولا يمكن مباشرة استنباط الدرب الذي تسلكه بين لقطتين، فيبدو خط سيرها صدفويّاً. إن للمونتاج "التيهي" في الواقع "مخرجه" وطور استرخائه، إذ يتلقى جيرزي طعنة سكين ويتوقف كل شيء مباشرة.

نلاحظ في كل الحالات (المطاردة، المشاجرة، النزاع) أن الفضاءات التيهيّة هي فضاءات مثالية للصراع والتوتر. وتمثّل المتاهة في كل الموضوعات (الغرام، العمل، السينما، التجارة) المكان المخصَّص للاختبار الحاسم. إن التحرير الشامل للقوى والتوترات والذي يظهر كتتابع طبيعي للتأكيد على الاستقلالية، يفضي إذاً إلى أزمة في كل الأقطاب الموضوعاتية. إنّها أزمة سرديّة متوقّعة انطلاقاً من اللحظة التي نبيّن فيها أن "القدرة" مبعثرة بحيث لا يمكن تمييزها في الفضاء وأن "المعرفة" إشكالية على الأقل.

لكنَّ الأزمة هي أزمة جمالية أيضاً، لأنه في اللحظة التي يمتلك فيها المشاهد حريّة التصرُّف من أجل استكشاف الفضاء الذي يتبدّى أمامه، من كل الزوايا الممكنة، فإنَّ تنظيم العالم المرئي يبدو بأنه ينهار ويتعرَّض للمفاجآت ويُختصر إلى "مشكلة" معرفية. فالمشاهد الذي يبقى على أطراف فضاء في حالة اتساع منضّد (من فئة الجمع، ن + 1) يجابه فضاء متعدداً ومتبايناً لا يفوق هذه المرّة قدرة فعله، بل معرفة فعله، وعلى وجه الخصوص قدرته على التنبؤ.

أخيراً لم يعد ممكناً أن يرتكز تقييم العمق على "الرابط الاتصالي" بين الضوء والمشاهد، فيقتصر على البحث عن "المسلك"، أي عن الحد الضمني الذي يستطيع المشاهد انطلاقاً منه أن يحدد موقعه، ويعيد تشكيل درب العمق.

الفضاء المليء واللوحة المكتملة

يعرض هذا النمط من اللقطات فضاءً مشبعاً في كل الاتجاهات وبحالة توازن مستقر. ونلاحظ فيه بعض التنقلات، التي تنظّمها كما يبدو ضرورة داخلية (هدفها الخاص) وليس ضرورة خارجية. لا يتم التحرُّك هنا إلاّ لاتخاذ مكان يساهم في توازن الكل. ونلاحظ فيه أيضاً بعض الإيماءات والحركات التي تبقى في الفلك المباشر لكل شخصية. وتكون كل هذه الإيماءات والحركات والتنقلات بطيئة ومترابطة ومتواترة بطريقة منتظِمة.

تتحرك الكاميرا في كل الاتجاهات، بما فيه الاتجاه العلوي، وتخترق اللوحة الحية دون أن تغيِّر من تناسقها، ودون أن تجد فيها أي عائق أيضاً. تبدو الكاميرا أيضاً بأنها خاضعة لنمط من القانون الداخلي، لأنها تملك كل الإمكانية في التنقل، ولا تصادف على ما يبدو أية عقبة في الدرب الذي اختارته. ومع ذلك فهي لا ترسم في الفضاء إلاّ خط سير واحد، منتظم ومغلق. كما أنَّ الضوء ينتشر أيضاً في الفضاء وتتفعَّل كل حالاته: بوارق موزَّعة وإضاءة متجانسة، وألوان متناقضة للغاية وآثار مادية حساسة (الثنيات، تقاطيع الأجساد، الريش والأقمشة...الخ)، لأنها تُرى عن قرب.

يمكننا عندئذ أن نعد أنه إذا كانت ثمة ضرورة داخلية، تنظِّم الإبلاغ (كل موضوع وكل ممثل يتخذ مكاناً بسبب وجوب ــ كنه المجموع) فإن الإبلاغ يبدي قدرة فعل ومعرفة فعل تشتملان على استثناء واحد فقط : تتشابه نقطة بدء مساره الحرّ (الدخول في اللوحة) مع نقطة انتهائه (الخروج)، فيكون المسار بذلك حلقة. نجد هنا حلاً للمشكلة التي تثيرها المتاهة، إذ إنه تم تحديد "الممر" منذ الدخول، كما أنَّ لمسار المشاهد مؤشراً ثابتاً. لقد تم حلّ اللغز، وبالتالي يمكن لمعرفة الفعل أن تنتشر. إن اللوحة الأخيرة الحيّة، أي نطاق الدخول والخروج ("الممر" كما يقول الصوت الخارجي off) في النموذج الوحيد لهذا الفضاء (120، 122، 124، 126)، تمثّل طرف جناح الملاك الذي تدور الكاميرا حوله، في بداية المسار ونهايته.

هذا يعني في هذه الحالة أن الوصل الجمالي، والتحام ذات الإدراك مع الفضاء المرئي، يمكن أن يتم بفضل نطاق عبور متأسِّس بوضوح ومسار اكتشاف حرّ، وتوافق وتسوير يتجليان حتى في تنقّل المشاهد. يشار إلى "الالتحام" الجمالي بصورة خاصة عبر الطريقة التي يتم فيها "إرشاد" مسار

المشاهد، ما إن يخترق هذا الأخير اللوحة من الداخل: إنَّ سمةً على محيّا، واتجاه نظرة أو إيماءة، وحركة قوس آلة وترية يحدِّد تغيير الاتجاه أو ثباته.

لو تفحصنا بهذا الصدد دور الضوء، لتبيَّن لنا بأنَّه موزَّع على طول الدرب الذي يسلكه المشاهد الذي يلتفّ حول كتل ظليلة؛ ويكتشف شخصيات أو أشياء مضاءة، ويصطدم مجدداً بالظلمات...الخ. تُشخص التباينات الضوئية خط السير لكن دون أن ترسم فيه دروباً مسبقة وإجبارية. كل بقعة ضوئية جديدة هي بمنزلة تأكيد على الاختيار الجيّد الذي قام به المشاهد. هذا يعني أنَّ المنفذَيْن، أي المشاهد الذي يتحكم بحركة الإطار، والمُخبِر الذي يتحكم بتوزيع الضوء، يدمجان مبادرتهما وينسّقانها ضمن حوار بصري حقيقي: بعد النواهي التي كانت تمنح المُخبِر زمام المبادرة وتكبح مبادرة المشاهد في الممرّ والطبقات، وبعد مبادرة المشاهد المضطربة والكابحة بالنسبة للمبلِّغ، في المتاهة، تأتي الآن مبادرة الشريكين المنسّقة، والتي يمكن تعريفها كلغز بين ــ ذاتي تعاقدي.

وبشكل موازٍ (اللقطات 121، 123، 125)، تمَّت العلاقة الغرامية بين جيرزي وإيزابيل، بشكلٍ تلميحي بلا شك، ولكن بوضوح. وهكذا تكون الموضوعاتية واضحة وضوحاً تاماً. ففي اللقطات المندمجة مع لقطات اللوحة، كما في السياق السردي لهذه المرحلة، تحين ساعة الملكية وزوال الملكية الأخيرتان، أو كما يجري الأمر هنا بشكل خاص، إنها ساعة الهبة المتبادلة بين الأجساد.

كذلك الحال فيما يخصّ الفضاء المضيء والمشاهد ــ الذي يكون جسده الكامن الذي تفرضه إحداثيات الإدراك الحسّي الزمكانية مباحاً، وموجَّهاً في اللوحة (في "جسد" اللوحة) التي تستقبله ــ لدرجة أن اللوحة ليست سوى ما يكشفه المسار فيها، وأن المسار نفسه ليس سوى الطريقة التي تستقبل بها اللوحة تدريجياً الجسد الكامن للمُشاهد. إن القطب الدلالي الجنسي الخاص بمجمل اللقطات السينمائية، يعزِّز تفعيل جسد المُشاهد في جسد اللوحة. ترتكز التغيُّرات الجمالية في هذا النمط الأخير كما في الأنماط السابقة على التحويلات الصيغيّة والطوبولوجية نفسها لتغيُرات البلاغ السردية والموضوعاتية. لقد تم الآن الاستيلاء على الكلّ وتستطيع القيمة التحرُّك فيه بحرِّية.

وبالنظر للعمق، فإن الاستيلاء الحقيقي يكون استيلاءً على تنوُّع الاتجاهات. والعائق الإشاري déictique الوحيد هو عائق الممر، لكن انطلاقاً من هذا الممر يمكن تقييم العمق في الاتجاهات كلها وعبر مسالك غير مستقيمة، فاحتمالات العمق كلّها ترجع إلى ذات الإدراك الحسّي.

إنَّ الوجه الخلفي للفضاء المليء، هو فضاء مفرَّغ من كل شيء؛ إنه فضاء الرحيل والفراق، الذي يتسرَّب من كل الاتجاهات. كما أنَّ قسماً كبيراً منه يكون خالياً في اللحظة التي تصوِّره الكاميرا. هذا الفضاء المفرَّغ يشارك بطريقة ما في إتمام اللوحة ــ فهو يتواجد بالقوَّة كي تكتمل اللوحة وتتواجد بالفعل ــ ويتخذ مكانه في نهاية الفيلم لكي يمثِّل "المجموعة الخالية" لكل المنظومة ولكي يمثِّل غياب الأنماط الأخرى كلها حيث يلتقي الجميع من أجل فنائهم.

مركَّب العمق

إنَّ مجموع التحويلات الملحوظة من عمق لآخر، تظهر الآن كتغيير للرابط الاتصالي الذي يجمع المُخبِر (الضوء) والمشاهد (ذات الحس والإدراك). وإن استرجاع إمكانيات العمق كلِّها يفترض وجود القيود المفروضة سابقاً على أثره الإشاري.

إنَّ الفضاء المليء يفترض فضاء "الممرّ" والفضاء "الطباقيّ". بتعبير آخر، إن الانصهار الجمالي بين العاملين يفترض الترتيبات التي تمنع تحقيقه.

تنتظم الأشكال الرئيسة الأربعة ضمن مركَّب تكوِن كل مراحله ضرورية : التشميل المتناسق ينتج عن كشف "الممر" الذي يوطِّد الفضاء الإشاري بأكمله. وهو يفترض السعي الفوضوي، بحثاً عن "الممر" نفسه الذي يميِّز "المتاهة ". وتظهر هذه المتاهة في الحالات كلها كتخريب لنمطين من الفضاءات الراسخة الواقعة في أزمة تراكبهما وتعارضهما وأزمة التوترات المستقرّة في كل منهما. إن "المتاهة" تفترض بالنتيجة "الممرّ" و"الطبقات".

بالنظر للرابط الاتصالي، فإنَّ كل مرحلة من هذه المراحل تظهر ــ على صعيد المكوِّن التوتري ــ كتعديل يعرف من سرعتة الإيقاعية : فالمرحلة الأخيرة هي مرحلة *الالتحام* الجمالي، حيث يكون مقام الجسد ومقام الفضاء المضاء متزامنين تقريباً في حركتيهما المشتركتين. ويمكن وصف المرحلة التي تقابل المتاهة بأنها *هيجان* جمالي، حيث يكون المقامان غير متزامنين على الإطلاق، إذ إنَّ أحدهما يضطرب في كل الاتجاهات، فيفقد الآخر ثباته. المرحلتان الأوليتان هما مرحلة تعطيل الرابط الاتصالي، فإما أن يكون هذا التعطيل لحظياً (بالترخيم syncope) بالنسبة "للرواق" وإما طويل الأمد بلا نهاية (نتيجة عائق contretemps)، بالنسبة "للطبقات". فنحصل حينئذٍ بالنسبة للرابط الاتصالي على المركَّب الآتي:

لحظي (ترخيم)
{ **تعطيل** ———— > **هيجان** ———— > **التحام** }
طويل الأمد (عائق) غير متزامن (متزامن)

الترسيمة السردية

أظهرت دراسة التنظيمات المختلفة للفضاء المرئي أنها تشكِّل معايير قيمية وأنها تشير، إلى حدٍّ ما، بشكل مستقل عن أي توظيف موضوعاتي، أو أي موضوع ذي قيمة مهما كان، إلى كيفية قدرة القيمة على الاستقرار في هذا الفضاء والتحرُّك فيه. لقد أشرنا على عجل كيف أن العوامل السرديّة تأخذ الترتيب على عاتقها. لكن السرديّة في هذه الحالة تثبّت وتفعّل ــ بعد التصنيف ــ ما تجسِّده المعايير القيمية مسبقاً. إذ إن التخطيط البياني للسردية في فيلم *العاطفة* هو أحد نتائج هذا التنظيم المحسوس. وتظهر الدراسة السردية لفيلم *العاطفة* خمس مراحل كبيرة :

أ- من اللقطة 1 حتى 49، تسمح التقاربات المختلفة أو اللقاءات بين الشخصيّات بإقامة علاقات القوى. إن جميع الروابط بين الشخصيّات متنافرة: زوج وزوجة، عشيق وعشيقة، رب عمل وعمال، أرباب عمل فيما بينهم، عاملات فيما بينهنَّ، منتج ومخرج، مسؤول التوزيع وممثلات صامتات ...الخ. يمكننا تقريباً التحدّث، كما يقول ر.جيرار R.Girard، عن تشتت العنف وعن تضاعف (مفكك) في النزاعات الثنائية والمحلّية. إن القطب الدلالي الصيغي للقدرة هو الذي ينظم إجمالاً هذه المرحلة الكبرى المتميِّزة بالتأهيل العالي لبعضهم وتجريد بعضهم الآخر من الأهلية (تسريح، خيانة، ديون غير مدفوعة، ترك الوظائف، إخفاق جمالي).

ب- من اللقطة 50 حتى 71، يتصاعد التوتر، وتتفاقم الصراعات: يمزِّق الأزواج بعضهم بعضاً أو ينهارون، وتلقى المطالبات صدى لها ويتم تنظيم مقاومة السلطات المختلفة: وتظهر اللا إرادة non-vouloir (والإرادة vouloir الملازمة لها) في دعم مطالب السلطة.

ت- من اللقطة 79 حتى 115، يتفجَّر الصراع على الجبهات كلّها، ويشهد على ذلك المطاردات والنزاعات والمشاجرات. تتوازن علاقات القوى على ما يبدو وتتطوَّر لتصبح أزمات مفتوحة: فنشهد عندئذٍ العبور إلى الفعل، وتكون صيغة الفعل هي الصيغة المهيمنة بالنتيجة.

ث- من اللقطة 116 حتى اللقطة 129، تتم الخيارات وتظهر الحلول، لكن حسب نظام معاكس لنظام المرحلة الأولى الكبرى: فقد انتصر من كان يُسيَطر عليه، واستسلم من كان يسيطِر على الآخرين. إنَّ الملكيات وزوال الملكيات (المال والخيرات والحب) تنظِّم بشيء من الهدوء والراحة كل لقطة من لقطات هذه المرحلة الكبرى، مما يدل على أننا نواجه هنا انفراج الأزمة بطريقة المُلك avoir. لكنَّ الإحساس بالوعي وتغيُّر المواقف المتفق عليها، يوحيان بأن النظام الصيغي الجديد هو المعرفة.

ج- من اللقطة 130 حتى النهاية، يتبعثر الجميع ويهجرون بعضهم بعضاً وتتفرَّغ أمكنة الحدث بشكل كامل. بعد العبور من الفعل إلى المُلك (وضدُّه اللا ملك) في المرحلة الكبرى السابقة، نعبر هنا من الملك (وضدُّه اللا مُلك) إلى الكنه (وضدُّه اللا كنه). وينتصر اللا ــ كنه في النهاية.

لقد تعرَّفنا خلال هذه التجزئة التجريبية والحدسيّة على الخطوط الكبرى لترسيمة سرديّة أصولية حقيقية تنتظم حول تجربة صراعيّة؛ وهي تبدأ مع التجارب *المؤهِّلة* {مراحل كبرى (أ) و (ب)، صيغها هي: القدرة، الإرادة} وتستمر مع التجارب *الحاسمة* {مراحل كبرى (ت) و(ث)، صيغها هي: الفعل والمُلك}، وتنتهي مع التجارب *التي تمنح المجد* { القليلة الإكرام في الواقع: مرحلة كبيرة (ج)، صيغتها هي: الــلا ــ كنه}.

إنَّ نظرة متنبّهة أكثر تكشف المراحل الأصولية لتجربة نموذجيّة : /مجابهة/ (أ و ب) /هيمنة/(ت)، /نتيجة/ (ملكية/ زوال الملكية) (ث).

هذا الترتيب السريع الذي لا نعطي هنا سوى نتائجه الملموسة والمفيدة، يبيِّن مع ذلك أنه رغم الرفض الواضح للسرد التقليدي على المستوى الخطابي، ورغم تشابك الخيوط السردية بوجه خاص، ورغم التعقيد الواضح للمونتاج، فإن فيلم العاطفة يكشف عن خطاب سردي في منتهى البساطة. وقد أشرنا أكثر من مرة أن العلاقات الجدليّة في كل الأقطاب الدلالية الموضوعاتية (الغرامية، والاقتصادية والاجتماعية والسينمائية) تولد من علاقات قوى سابقة، تتفاقم عند تماسِّها مع تجلِّيات الاستقلالية وتُولِّد أزمات لولاها لم نشهد الاسترخاء والراحة أبداً.

تجدر الإشارة رغم ذلك إلى نمط من الأصالة السردية (يمكن وصفه بـــ "ترتيب أسلوبي متفرِّد" dispositif idiolectal غير أصولي) فالهبة don تستبدل في النهاية بالاختبار épreuve، لأنَّ انتصار الأكثر ضعفاً مثلاً على الأكثر قوّة ــ رغم انعكاس علاقات القوى ــ يترجم في النهاية باعتراف

الثاني بحقوق الأول، وحتى بإعادة حقوق الأول (يحمل ميشيل شيكاً بملء إرادته إلى إيزابيل، وتعترف هانا بالروابط المميّزة التي تربط إيزابيل وجيرزي). وهكذا يصبح الحب هبة حقيقية بعد أن كان حرباً بين الجنسين.

يصل الاختبار إذاً طوره الأخير /النتيجة/، لكن دلالته تتشوّش في اللحظة الأخيرة، لأنّ /التخلي/ و/المنح/ يستبدلان بـ /الملكية/ و/إزالة الملكية/. هذا التحويل الأخير يفترض أنّ الأزمة لا تشتمل على تحويلٍ سردي فحسب وسط البنى الجدلية، لكنّها أيضاً الوسيلة التي نعبر من خلالها من العلاقات الجدليّة ــ "المقرَّبة" والمفترضة دائماً، الممنوحة غيابياً ــ إلى علاقات تعاقدية مستقبلية سيتم بناؤها والاستيلاء عليها..

هذه البنية السردية تمفصل التعيينات السرديّة والصيغية الرئيسيّة لأنماط العمق الأربعة:

1- الممرّ وعلاقات القوى 2- الطبقات والاستقلالية 3- المتاهة والأزمة 4- الفضاء المليء والإكمال. إنّ أنماط الفضاء الأربعة التي تعتبر بمثابة أربع تصوُّرات مختلفة للعمق، تناظر كما كنا نتوقّع، المراحل الرئيسية الأربع لترسيمة فيلم *العاطفة* السردية:

(2/1) الممرّ والطبقات يقابلون/المجابهة/ ("التبعية"، "الاستقلالية")، (3) وتقابل المتاهة/الهيمنة/ (الأزمة، النضال المعلن) (4) ويقابل لفضاء المليء/الملكية/ و/زوال الملكية/، المتحوّلين إلى /تخل/ و/منح/.

على أن هذه التقابلات، التي يمكن أن تبدو سطحياً بمثابة ارتباطاتٍ نصف رمزية، هي أكثر من ذلك: فهي تشرح المطابقة بين الضغوط التي تؤثّر على علاقة الفضاء المضيء بالمشاهد من جهة، وصيغ تحرّك القيم من جهة أخرى. إن الضغوط في هذه الحالة تحدِّد الصيغ.

وتكون أشكال العمق حاسمة بحيث أن منطقها الخاص هو الذي يقود تبديل {المنح/التخلي} بـ {الحيازة/ زوال الحيازة} في الترسيمة السردية للاختبار. بالفعل، كان يمكن أن يبدو هذا الاستبدال بدون تفسير، على المستوى السردي حصراً، في حين تم الإثبات أن الشكل الأخير للعمق هو النتيجة الأصولية لتصييغات الفضاء المتعاقبة. لقد استبدل الاختبار بالهبة أخيراً، لأن المعيار القيمي المقترن بالشكل الأخير للعمق (الالتحام) يفرض في نهاية المسار تحرُّكاً تعاقدياً للقيم. حتى إننا عندما نتفحص المسار الصيغي، يتبيَّن لنا أنّ مركب العمق يحدده بشكل إجمالي: إن نمطي العمق الأوليين (التعطيلات)، يوطدان صراعاً من أجل الاستيلاء على السلطة. وتحوّل المتاهة (الهيجان) صدام

السُلطات المتعارضة إلى مشكلة معرفية، وينتشر العمقان الأخيران حينئذٍ وفقاً لنمط المعرفة. إن الممارسة الإبلاغية القائمة على تلاحم المنطقيات المكانية والتوترية والإدراكية تفرض قانونها في النهاية على التخطيط البياني السردي مقابل تحويلٍ إيديولوجي.

المسار الجمالي

لكي تفسح التعديلات الجمالية مجالاً للبعد الجمالي، ينبغي على نظامٍ من القيم وسيرورةٍ معرفية، أن يأخذا على عاتقهما ـ في الخطاب المنجز ـ الآثار التوترية والحسية المختلفة. إنّ التنظيمات التقسيميّة المرتسمة في الفضاء التوتري، تدخل الخطاب بفضل تكميم البِنى الشكليّة. هنا يمكن لأنماط العمق الأربعة أن تتميَّز بسمة كميّة تساهم في الاتّساق الخطابي.

إنّ فضاء "الممرّ" هو فضاء وحدة متكاملة: كل لقطة من هذا النمط هي لقطة وحيد ومنعزلة ومستقلة، مكوّنة حول نطاق مركزي مضيء في الخلفية. لكن سرعان ما تستقر فيها الثنائيات بسبب الإنشطارات الموضوعاتية التي تعتريها (زوج/امرأة، رب عمل/عاملات ...الخ)، مما يجعل من وحدة التكامل هذه مجال توترات قصوى، إذ يكفي أن تطرأ حركة فتخلّ بنظام التركيب حتى يغدو المجال جاهزاً للتشظي. بناءً على ذلك، فإنّ فضاء "الطبقات" يكمل التوزيع فيحولّ هذه الوحدة ـ الثنائية المتكاملة إلى تعدُّدية. إنها "تعدُّدية جزئية" ، بما أنه يمكننا دائماً إضافة قسم (طبقة) إلى المجموع وبما أنّ كل طبقة تشكّل في أغلب الأحيان جزءاً من مجموعٍ أوسع، تحتفظ اللقطة بمقطعٍ منه فقط. لكن استقلالية الطبقات الكبيرة (كل جزءٍ يتميز بأثرٍ ضوئي خاص به) تثير الشك بالطابع "التقسيمي" للمجموع الذي يميل إذاً إلى التفكك. مع المتاهة، تتفجَّر التعدُّدية الجزئية وتصبح تعدُّداً إشكالياً، يفتقر لشكلٍ محدود فيما يبدو. أخيراً، عندما يتأسَّس الفضاء المليء فإنه يتم استعادة هذه الشمولية globalité على شكل "كلٍ متكاملٍ" ومتناغم تملكه الذات بكليته.

عند هذا المستوى من التحليل، نجد أنّ الفضاء أو العمق ليس هو الذي يفرض شكله على الصورة، بل على العكس إن الطريقة التي يبحث فيها الخطاب التصويري عن تماسكه، فيجده (أو لا يجده) هي التي تعدّل الفضاء، وتُحدث أثر العمق. بتعبير آخر، يبدو نظرياً أن مسألة التماسك الخطابي، في

البعد الجمالي، تسيطر على مسألة العمق. ويمكن القول بشكل أكثر دقّة إنّ الأمر متعلق بمعرفة الشروط اللازمة، كي تكون ذات الخطاب علًى علاقة مع كامل اللوحة، أو مع كل جزءٍ من أجزائها على حدة، حسب صيغ وإمكانية بلوغ مختلفة، أو أيضاً مع جزء واحدٍ فقط منها. أما الباقي فيفلت منها بسبب تزعزع البنيان.

ويعد ولفلان، بشكلٍ صريح إلى حد ما، أنّ البنيان "ذا المشاهد المتوازية" والبنيان "المنظوري" (كلاسيكي ⇔ باروكي) طريقتان في ترسيخ الفضاء التصويري pictural. يمكننا تطبيق التحليل على فيلم *العاطفة* ومعالجة أطوار التوتر والاسترخاء المختلفة، كأطوار تزعزعٍ واستقرارٍ للخطاب. يعني ذلك أن نفترض أنّ البعد الجمالي للخطاب يقع تحت تأثير القوى المبدِّدة والقوى اللاحمة أيضاً وأنّ الآثار الجمالية المختلفة تمثّل التوازنات وفقدان التوازنات بين هذه القوى. من الواضح على سبيل المثال أنّ المسار المميِّز لفيلم *العاطفة* هو مسار تزعزع/استقرار يمكن تأسيسه بالطريقة الآتية :

إننا نصادف بادئ ذي بدئ، لحظة من لحظات التصوير figuration: ففضاءات "الممر" و"الطبقات" تُمثّل مشاهد "إجتماعية" لعلاقات القوى الاجتماعيّة، ولعمق المجال التقليدي الموروث. إن شكلي التشكيل بصفتهما روسمين ثقافيين ـــ وهذا ما تدلُّ عليه أفكار ولفلان ـــهما تمثيلان ثابتان للعمق ترفضهما أكثر من مرة ـــ بصوت خارجي off وباسم "الإضاءة الجيّدة" ـــ ذات إبلاغ مفوَّضة.

هذا التصوير المحصور داخل توترات صراعٍ خفي يتم بين تسوير المجال والضغوط التي تثقل الحركة، يحوي في داخله حافز تحويله الذاتي. إضافة لذلك فإن التناوب بين "الممر" و"الطبقات" في الجزء الأول من الفيلم يخلق تزعزعاً وتردُّداً صيغيّاً وجمالية تزداد ما إن يلتقي الشكلان ضمن اللقطة نفسه.

ثم تأتي بعد ذلك لحظة من التحريف défiguration: تصبح فضاءات القدرة أماكن فوضى، وثمة دروب غير متوقَّعة تقوِّض فضاءات العرض التصويري. أما المتاهة التي تشظّي الرواسم فهي مكان التزعزع الأقصى الذي تزيد من حدَّته حريّة الحركة الجديدة للذات الخطابية. فضلاً عن أن الأمر يتعلّق بتزعزع مستمر، باعتبار أن أي تغيير في نظام القيم (العبور من البنى الإشكالية إلى البنى التعاقدية) يكفي لإعادة ترسيخ الفضاء من جديد.

وتأتي أخيراً إعادة التصوير refiguration: يتشكّل من جديد فضاء مميَّز الأسلوب، خاص بفيلم *العاطفة*، فضاء مسارٍ حرٍّ حلقيّ لذات الخطاب يتحكّم

بفضاء اللوحة ويمنحه دلالة بطريقته الخاصة. يتعلّق الأمر بشكل ثابت، لكنّه فريد ومنبثق لا يرد سوى مرّة واحدة في الفيلم. وثبوته مؤقت يثير الشك فيه الرحيل والفراق اللاحقان. إن التركيب الآتي:

تصوير ———————> تحريف ———————> إعادة التصوير

هو، إلى حدٍّ ما، الترجمة المعرفية والقيمية (إذاً "الجمالية") لتغيُّرات الإدراك الحسي التوتريّة المكتشفة أعلاه.

خاتمة

يقوم المسار الذي يقود من التصوير إلى إعادة التصوير على مركّب الممارسة الإبلاغية: كل شيء يدعو لفهمه بهذا الشكل منذ دور مقامات الإدراك الحسي والإشارة déixis حتى المعالجة المفروضة على الرواسم الثقافية للعمق. يستدعي الفيلم أشكالاً جامدة ("الممر" و"الطبقات") كي يجعلها تخضع لتأويل جديد قليل الشيوع. فمن جهة تستنكر هذه الأشكال بحجة أنها تحوي أنظمةً قيم صراعيّة وجبريّة، وهي من ناحية أخرى تتفكك من جرّاء المجابهة فيما بينها داخل الصور نفسها. إن الخطاب يزعزع الأنماط بدلاً من أن ينتجها أو يؤكّدها. بالمقابل، يسمح تفجُّر الأشكال الأصوليّة في المتاهة وهيجانها، اقتراح شكل جديد، ألا وهو شكل اللوحة "المليئة". لكنّ هذا الشكل الجديد لا يصبح نمطاً، باعتبار أنه لا يرد سوى مرّة واحدة (صيغة نادرة hapax إجمالاً)، وأن فضاءات فارغة vacants[25] تتبعه مباشرة.

إنّ الممارسة الإبلاغية تعتمد هنا بشكل رئيسي على القوّة الخلاّقة للنفي. فالمقامات الإبلاغية تنفي اليقينيات الموروثة من التقليد التصويري، وتكرّر كفاية أن "الضوء ليس على ما يرام" وأنّ "الممر ليس هو الممر الصحيح"، فترفض ثبوت الترسيمات الأصولية وتمنح الاختبار نتيجة، ألا وهي الهبة don. وتُسرُّ بالأشكال الجماليّة الجيّاشة أو الانصهارية، أي المقوَّضة، كي تطلق العنان

---

[25] – إضافة لذلك، نذكر أنّ التعليق بصوت خارجي off، في نهاية المرحلة séquence، يوحي بأنه ينبغي تجريب حلٍّ آخر، لأنّ الممر "ليس هو الممر الصحيح". يبدو أنّه من غير الممكن تلافي عدم الرضى ولكنه مثمر في الوقت ذاته.

لإمكانية ظهور الأشكال والمسارات كلّها. إن عدم الرضى والكبت هما ثمن الحريّة الجمالية، تماماً كما أن النقص هو ثمن الدلالة بشكل عام.

ونظراً إلى أنّ المسار الجمالي معروف بعض الشيء أكثر من غيره، فإننا نستطيع التساؤل عن قوام البعد الجمالي في ضوء الدراسة السابقة. إنّ جميع ملاحظاتنا السابقة تدافع عن *التأويل العاطفي*.

بالفعل، لقد تعرّفنا على سلسلة من *الترتيبات الصيغيّة* التي تعتري مسار الإدراك الحسّي، والتي تميّز كل شكلٍ من أشكال العمق وكل استخدامٍ من استخدامات الضوء. هذه السلاسل الصيغية تميّز العلاقات البين ـ ذاتية للمنفذين الخطابيين ـ المشاهد والمُخبِر ـ وتؤثر بوجه الخصوص على الرابط الاتصالي phatique الذي ينتج عن تأسيس الإشارة والعمق.

إضافة لذلك فإن التغيُّرات التوترية الناشئة عن تنظيم العمق وعن علاقته بالمشاهد تُخضع الإدراك الحسي للإيقاع وتعدّله: إنّ التوقيف blocages والوقف suspensions، والهيجان والتسارع، والسكينة المتزامنة والاسترخاء، هي *الأساليب السيميائية* الرئيسة التي تميّز هذه التعديلات التي تعرّفنا فيها على المعايير القيمية. كل هذه الخصائص ترجع في النهاية إلى المورفولوجيا الكمّية/النوعيّة للعالم المحسوس والمرئي وإلى آثارها على الذات الحاسَّة.

لقد تم التعرُّف[26] على جميع هذه المعايير (الترتيبات الصيغية، البين ـ ذاتية الموجَّهة mise en perspective، الإدراك الحسي والتحسيس، التعديلات التوترية والتكميم) بصفتها مكوِّنة للبعد العاطفي بشكل عام. وقد تم التحقق من أن اجتماعها في فيلم *العاطفة*، يولّد دورياً الغضب والغيرة والعدوانية والكرم والحب.

إنّ البعد الجمالي كالبعد العاطفي يقوم على الإدراك الحسي الجمالي. يمكن أن نعدّ الأول شكلاً من الأشكال الممكنة التي يتخذها الثاني في تركيبات الخطاب، ويمكن تصوُّر الأمر وفق الآتي: إن العالم العاطفي هو موضوع تقييمات évaluations، تشبه مثلاً تلك التي تؤدي إلى التنشئة الأخلاقية moralisation (التي تحوّل العواطف إلى رذائل أو فضائل). يكمن هذا التقييم بالمعنى الحقيقي في تقدير الطريقة التي يكون فيها عالم الخطاب

---

[26] – انظر بشأن هذا الموضوع الفصل الأول من "سيمياء العواطف"، أو الفصل الثاني من كتابنا هذا.

صالحاً لاستقبال القيم ونشرها. وبالتالي يمكن لمستوى مضمون أن يرتئي الخطاب العاطفي، فنحصل عندئذ على بُعد أخلاقي éthique أو على مستوى تعبير الخطاب العاطفي، فنحصل في هذه الحالة على بعد جمالي. بعد دراستنا لفيلم *العاطفة*، يبدو أن الخطاب الجمالي فيه يعني تقييم قدرته على استقبال القيم، وبالتالي على مفصلة مستوى التعبير كمسار عاطفي.

الفصل الخامس

الإبطاء والحلم

حول *مديح الظل* لتانيزاكي[2]

---

[1] – نُشرت نسخة مطولة عن هذه الدراسة تحت العنوان نفسه في "الأعمال السيميائية الجديدة " Nouveaux actes semiotiques, n° 26-27، منشورات ليموج الجامعية، 1993.

إنّ *مديح الظل*[1] لتانيزاكي هو محاولة في الحضارة اليابانية والثقافات الشرقية المتعارضة بصورة عامة مع الثقافات الغربية. هذان النمطان من الثقافات يتعايشان على أرضية الحضارة اليابانية نفسها، وعلى اعتبار أن الثقافة الغربية تتفوق على الثقافة الشرقية في نواحٍ عديدة، فقد بدأ الكاتب نوعاً من التنقيب الحسي في الحياة اليومية، كي يكتشف الثقافة الثانية خلف الأولى.

محاولة تانيزاكي هذه تَظهر بالنتيجة ككشف توّاق لحاضرٍ يمزج الثقافتين، وذلك من أجل عزل الآثار الحية أو الدفينة لصفاء شرقيٍّ بائد. يختار تانيزاكي موضوع الضوء والظل ويحاول فهم نتائج إيثار الظل في الحياة اليومية للشعب الياباني وثقافته. والدراسة التي نقترحها حول هذا الموضوع هي مساهمة في سيمياء الثقافة اليابانية ضمن تشكيلة الضوء ومن المنظور الذي يعتمده تانيزاكي.

إنّ تخطّي عتبة الإحساس الدنيا، يَظهَر بعناية كمركّب حسّيّ وعاطفيّ ينفتح على عالمٍ سيميائي آخر، تتهيأ فيه جميع خصائص العالَم الحسيّ، وتنتظم دلالتها، وفق نظامٍ آخر غير زمني وخيالي وساحر. ويمكن أن نعدّ مختلف "النظمٍ" السيميائية التي تنظّم تشكيلة الضوء "أنظمة إبلاغ". لذلك يجب تصوُّر المركّب الذي نقترح وصفه كنتاجٍ للممارسة الإبلاغية، يصلح لعرض الطريقة التي تتعامل فيها ثقافة معيّنة مع انبثاق الدلالة والقيمة، انطلاقاً من الحس والإدراك الحسّي الضوئيين.

---

[1] – ترجمه إلى الفرنسيّة ر. سيفير. Publications orientalistes de Paris Roger Sieffert, France. والنص الأصلي هو: In' ei raison, نُشر في طوكيو في مطابع Orion Press عام 1933. اعتمدنا ترجمة ر. سيفير الرفيعة المستوى للقيام بالتحليلات الدلالية الدقيقة للغاية في هذه الدراسة. أشكر زميلي "جان بيير لوفيه" الذي وافق على التحقق من مطابقتها للنص الياباني. كل الحواشي التي تحمل نجمة وتدل هنا وهناك على بعض الفوارق بين النص المترجم والنص الأصلي تعود إلى مشاركته الودّية.

الزنجار[2] والوسخ

نظراً لبعض العروض الهزليّة الرقيقة، فإنّ "مديح الظل" قد يبدو "مديحاً للقذارة"، ودفاعاً عن أوساخ الحياة اليوميّة وعرضاً لها. فتانيزاكي يشير إلى بيوت الخلاء التي توحي بوسواس النظافة والبياض الناصع عند الغربيين، فيقول: *"من الأفضل كثيراً في مكان كهذا حجب كل شيء بظل خفيف غامض، وعدم كشف الحد الذي يفصل، أو بالكاد، بين ما هو نظيف وما هو أقلّ نظافة "* (ص25).

تشتمل هذه الإشارة في الواقع على اقتراحين: يكمن الاقتراح الأوّل المعروض سابقاً في تقبُّل الوسخ الناتج عن الاستعمال، والذي أصبح لا مفرّ منه بسبب اختيار المواد "الباهتة" و"الطبيعيّة" (خشب وضفائر من الألياف النباتيّة). ويكمن الاقتراح الثاني في إكساب صفة جمالية لحالة تلك الأشياء إذ نستطيع تحمّلها وذلك بإلغاء الحدّ الفاصل بين "النظيف" و"الملوّث".

وبذلك فإنّ "مديح الوسخ" يحلّل إلى بلاغين أساسيين: رفض البريق من جهة وإكساب صفة جمالية لاستخدام الأشياء من جهة أخرى.

رفض البريق

إنّ رفض البريق يعتري جميع الموضوعات motifs في المحاولة. لن نذكر سوى عنصر وارد داخل الثقافة اليابانيّة نفسها، يفرّق بين مسرح "النو" nô ومسرح "الكابوكي" kabuki.

فالضوء الباهر لمسرح "الكابوكي" لا يُحدثُ إلّا آثاراً مولّدة للانقباض dysphoriques: *"ألوانه الحيّة تبدو فظّة فلا يستطيع المشاهد مقاومتها لأنها تُرهقه بسرعة"* (ص63-64).

في حين أنّ الظليل[3] pénombre في مسرح "النو"، يزيل لمعان وجوه الممثلين وأذرعهم التي تزيّنها تذهيبات الثوب. وفي مسرح الكابوكي نجد أن "الأثر المخيّب ينتج من البريق كشدّة؛ بقدر ما ينتج من المدّة التي يستغرقها هذا البريق (إنه "يرهق"، أي أنه يصبح مولّداً للانقباض إذ يفرض نفسه لمدة طويلة).

---

[2] – لون الأكسيد الذي تتخذه بعض الأشياء على مرّ الزمن (المترجم).

[3] – الظل الخفيف (المترجم).

إنَّ تحليل النص يُظهر من ناحية أخرى أنَّ رفض البريــق لــيس رفضــاً للتباينات contrastes، ويتعمّق الوصف الطويل لجماليــة مســرح "النــو" التشكيلية في تفاصيل التباينات الممكنة بين الثوب والبشرة، والخدود والشــفاه، والأحمر والأحمر القاتم، والبني والأخضر. بالمقابل فإنَّ البريــق والســطوع، يُبرزان التباينات بشكل اصطناعي فيُبطلان تعارض الألوان، ويستبدلانه بتباينات في الإضاءة. إن هذا الفارق الدقيق يكون محسوساً للغاية في حال أخذنا بعــين الاعتبار على سبيل المثال الاختلافات بين ألوان الوجوه: *إنَّ التباين بين شحوب الطفل ذي الوجه المضيْ وهذا الأحمر واضحٌ للغاية وبالتالي فإنَّ تأثير ألــوان الثوب الغامقة يكون قوياً للغاية، في حين أنَّ الأحمر يبرز على نحوٍ أقلّ عنــد الطفل ذي الوجه الكالح والخدود البنيّة، لدرجة أنَّ الثوب والوجــه يستضــيئان بالتبادل"* (ص 68).

يُظهر الوجه "المضيء" تبايناً في "التشبُّع" و"الإضاءة"، ويحجب جزءاً مــن التباين بين درجات إشراق الألوان. بالمقابل، فإن الوجه "الكالح" يمنح تفوّقاً لهذا التباين الأخير.

غير أنَّ الإضاءة ليست غائبة عن جمالية الظل، لأنَّ هذا الظلّ ليس كــاملاً أبداً، فالضوء الخارجي يصل حتى داخل البيوت. وتحافظ القناديل أو الشموع أو المصابيح المحجوبة على الحد الأدنى من الضوء الذي يُظهر رغــم الحــواجز نوعاً من "البريق". لا يتعلق الأمر برفض الضوء، بل برفض "اللامع". ويمكــن أن نعبِّر عن التحليل المتباين "للبريق" و"الكمد" الذي يقوم به تانيراكي بخصوص ورق الكتابة الشرقي بالشكل التالي: "يرتدّ " النور على ورق الكتابــة الغربــي ويُحدث لمعاناً brillance في حين أنَّ ورق الكتابة الشّرقي يمتصُّ الضــوء، ثم يُردّه بعد مرور بعض الوقت".

يَستخدم "الارتداد" و"الامتصاص" تمثيلــين دلاليــين مختلفــين لامتــداد الضوء propagation.

أ- لا يتطلّب الامتداد اللامع سوى مصدر واحد، لكنّه يتطلب نمطــين مــن الأهداف: هدفاً أولياً يردّ الضوء ويحرفه (إنه الارتداد rebond)، وهدفاً ثانوياً يتلقى الأشعة المنحرفة. في الواقع، بدلاً من أن يقبل الهدف الأولي التلقي، فإنــه يرفضه ويحيله إلى أهداف ثانوية:

بث ← رفض وانحراف ← تلقي
(ارتداد)

ب- يفترض الامتداد الباهت، على العكس، مصدرين وهدفين: يتحوّل الهدف الأولي إلى مصدر ثانوي (إنّه الامتصاص)، ويبثّ بدوره ضوءاً نحو الهدف الثانوي. يمكن القول في هذه الحالة إنّ الهدف "الباهت" يتلقّى الضوء ثم يرجعه:

بث 1 ⟵ تلقي 1 بث 2 ⟵ تلقي 2

(امتصاص) ⟵ (إرجاع)

يُوحى بـ "الامتصاص" بأشكال مختلفة، ويُعدّ "التشبّع" من أكثر هذه الأشكال تكراراً. إنّ تانيزاكي يصف على سبيل المثال "الظليل الباهت" للمنازل السكنية، ويتأمّل سطح "السوجي shôji (ورق الفتحات) المضاء وغير الباهر على الرغم من ذلك ويستنتج أنّ *"الزوايا الظليلة التي تتشكّل في كل مقصورة، من نطاق "السوجي، ذات البنية الضيّقة"، توهمنا بالتشبُّع الثابت منذ الأزل لورق الكتابة "*.

وتتلاءم التحضيرات المطبخية في اليابان أيضاً مع هذه العملية، وخاصة "اليوقان" وهي حلويات تظهر على هيئة عجائن هلامية: *"سطحها الكدر نصف الشفاف الشبيه باليشب وهذا الانطباع الذي تعطيه بأنها تمتص ضوء الشمس وتخبئ نوراً متردداً كحلم [...]، لا تراه في أي قرصٍ من أقراص الحلوى الغربية"* (ص 46-47).

إنّ تانيزاكي لا ينظر في عملية إرجاع الضوء فيما يتعلّق بورق الكتابة الياباني، لكن هذا الإرجاع يظهر في مناسبات أخرى كعملية انبعاث، وهي مثلاً حال الوجوه الباهتة وغير المطلية بالمساحيق لمسرح الـ" نو": *"من أين يمكن أن يأتي بريق البشرة هذا وكأنه يتصاعد من مصدر إشعاع داخلي؟* (ص 66).

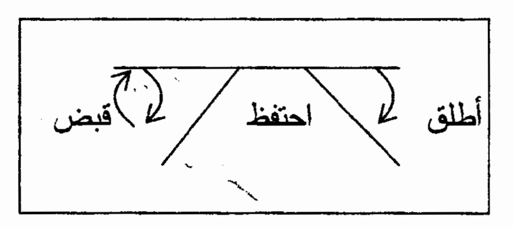
إنّ التمييز بين تمثيلي الامتداد الضوئي هو أيضاً مسألة تتعلّق بالسرعة الإيقاعية. يحدث كل شيء وكأنّ الهدف الأولي في تشكيلة "اللمعان" يعطي انطباعاً بأنه يرفضِ التلقي، لأنه يردّ الأشعة الضوئية رداً مباشراً وفورياً. بالمقابل، يمكن أن تفهم مرحلة séquence [الامتصاص/الإرجاع] التي تحلّ محلّ "الارتداد" في تشكيلة "الكمد" كأثرٍ لتمهّل الامتداد وتباطئه، وحتى كـ "ضربة خفيفة" ترجع لصلابة المادّة.

في الواقع، إنّ كل تشكيلة من التشكيلتين تقترن بصلابات مختلفة كل الاختلاف. فمن جهة هناك سطوح قاسية وملساء ومجلوّة ومصقولة، وهناك من

جهة أخرى سطوح ليّنة ورطبة ومتّسخة كدرة، أو بالأحرى رخوة أو وحلة. وتبيِّن هذه الخصائص الشكلية إجمالا "كفاءة" الموضوعات إمّا بالنسبة لعملية الانحراف أو بالنسبة للامتصاص، لكنَّها تتحكَّم أيضاً في الوقت ذاته بالخصائص المظهرية للامتداد غير المباشر (سرعة/إبطاء). إنَّ الضوء يبدو تقريباً وكأنَّه مستقرٌ "إلى الأبد" في الشيء، عندما يكون للمشاهد متسع من الوقت كي "ينسى" طور البث والامتصاص. سنعود إلى الآثار المظهرية، وآثار السرعة الإيقاعية هذه.

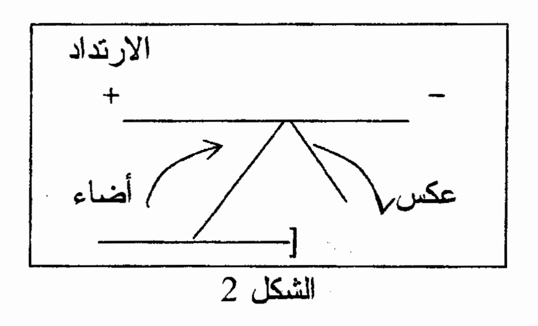
تخطيط الامتداد الضوئي

يمكننا أن نقتبس من ب. بوتييه B· Pottier تمثيل دورة التجربة[1] التـــي يستكملها من مخططات ر. توم R. Thome الفاعلية. إنَّ النموذج الأساسي هو الآتي:



الشكل 1

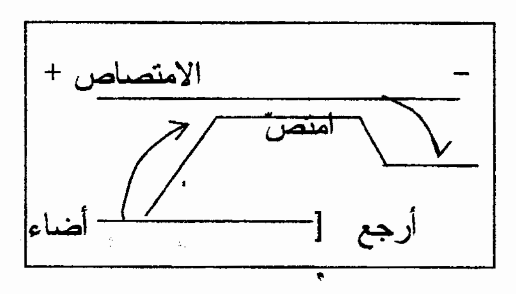
يقوم "الارتداد" بإحالة الطور الوسيط إلى نقطة تفرّعٍ، تقوم عندئـــذٍ بوظيفـــة عتبة بين الطورين المتبقيين:



الشكل 2

[1]– *علم المعاني العام*، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسيّة PUF، 1992، ص 114.

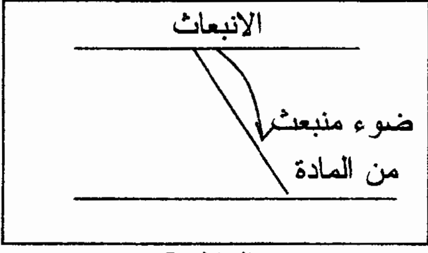
بالمقابل، تُفعّل دورة [الامتصاص/الإرجاع] الأطوار الثلاثة وتُظهر نقطتي تفرُّع: تشير النقطة الأولى إلى دمج الضوء في مادة الهدف، وتشير النقطة الثانية إلى بداية البث المتأخر للضوء:



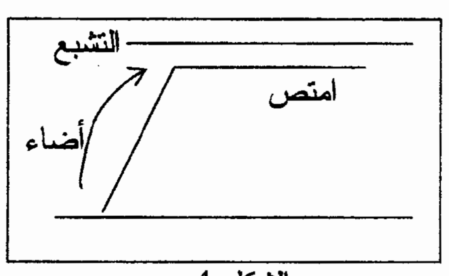
الشكل 3

إنّ تباطؤ السرعة الإيقاعية في الطور الوسيط يمكن أن يولّد حالتين متطرفتين بفضل تراجع لانهائي للطور النهائي أو للطور الأولي. وهكذا نحصل بالتتابع على "التشبُّع" و"الانبعاث".

في الواقع، يأتي التباطؤ ليعقّد هذا التخطيط لأنّ "الامتصاص" "كالاحتفاظ" هو مُسند prédicat يندرج في سياق سيرورة تمثّل تحرُّك القيمة العامّة التي لها سرعتها الإيقاعية الخاصة: إنه بالنسبة للامتصاص سرعة إيقاع التبادل الشامل للموضوعات ذات القيمة في جماعة معيّنة. وهو بالنسبة للاحتفاظ سرعة الضوء التي تعادل اللحظة من وجهة نظر سيميائية.



الشكل 5



الشكل 4

ينبغي إذاً أن نُدرج في الفضاء الخارجي السرعة الإيقاعية المرجعية التي تسمح بتقييم سرعة إيقاع كلّ دورة تخطيطية: و"الارتداد" هنا هو وحده الذي يحترم الطابع الوهلي للتحرُّك الضوئي[1].

[1] – إنّ التقريب بين دورات الامتداد الضوئي ودورة التجربة عند ب. بوتييه يلعب هنا دوراً كشفياً. فهو يوضح التقارب بين سيرورة البخل وسيرورة الامتداد الضوئي. وبالفعل، فقد

مديح الاستعمال

لعلَّ الاستخدام وتحوُّل لون المعدن بالأكسدة هما مظهران آخران للزمن الذي يسبق الانبعاث الضوئي، ويغيّر الأهداف كي تستطيع بعد ذلك حصر الضـــوء. إنه زمن الاستعمال وزمن صناعة الأطباق وتحضيرها البطيء والمعقد. وبما أن أدوات الطبخ "المزنجرة"، تصرِّح عن مدّة استخدامها الطويل وعن عدد الأيادي التي وضعت عليها، فإنَّ الأطعمة الخضراء والمزرقّـــة والمختلطـــة واللزِجـــة والموحلة، تكشف عن التراكم البطيء للعناصر التي تدخل في تركيبها، وتسلسل العمليات المسجَّلة في كتلتها.

قد تحدونا رغبة في مماثلة تجلّيي "الزمن الداخلي" للموضـــوعات الثقافيـــة. فامتصاصها للضوء يكون بطيئاً ومستمراً، بقدر ما يطول زمن اســـتخدامها أو صناعتها. كما أن زمن الاستخدام والصناعة يكون محسوساً بقدر مـــا يتمهـــل الضوء في مادّة الأشياء. بناءً على ذلك، فإنَّ زمـــن الإدراك وزمـــن الإعـــداد يرتبطان ببعضهما البعض.

إضافة لذلك، فإنَّ الأمر بالنسبة لتانيزاكي يتعلّق بالتعرُّف، فيما بعد، علـــى معنى استخدام الأشياء. هذا المعنى يُنسخ في مادتها وزمنها الضمني وردَّة فعلها على الظل والضوء.

إنَّ تانيزاكي إذ يسلِّم بوجود قصد للاستخدام قابل للاســـتقراء، فإنـــه يرســـم تشكيلة هذا الاستخدام ليجعل القيمة تنبثق منه بواسطة الجمالية.

المرشّحات والإبطاء

تعطينا الإشارات القليلة السابقة انطباعاً بأن البريق هو فضـــاء تُنســـخ فيـــه الأشياء الماديّة وأنَّ الظل هو الزمن المسجَّل في مادَّة الأشياء. لذلك فإن نوعيّة الضوء التي يشيد بها تانيزاكي هي قبل كلِّ شيء نتاج حـــدث أُظهـــر ســـيره الزمني، حدث الإظلام التدريجي، وحدث تخفيض الشدّة الضوئيةً.

أظهر غريماس وفونتاني في "سيمياء العواطف" أن التشكيلة العاطفية للبخل تقوم بأكملها على خلق جزيرة تقاوم تدفق القيمة في جماعة معيّنة: بالطريقة نفسها، يعيق الامتصاص والتشبع امتداد الضوء وإعادة انتشاره. ويحق لنا الافتراض أنَّ هذه الخاصية تصلح لتأسيس آثار التشكيلة العاطفية لأنها تحدد "أسلوبها السيميائي".

لم نتفحَّص حتى الآن سوى الحالة النتائجية résultatif، وهي ضوء محدود وخفيف ومحدَّد على بعض التذهيبات أو بعض اللُهب المترنحة. لكنَّ "مديح الظل" يبيِّن أيضاً السيرورة الطويلة والمعقَّدة التي تُنتج هذه النوعيّة من الضوء. إنَّ الثقافة بأكملها تضع مرشّحات تنتقي شيئاً فشيئاً خصائص الضوء المنسجمة مع الحياة اليومية التقليدية، من بين الخصائص التي تتمتع بها في الحالة الطبيعية.

هذه المرشِّحات هي مرشِّحات تكوينية architecturaux. فالبيت الياباني يتمتع بين الضوء الخارجي، وحجرات السكن بسقفٍ ذي ظُلّة واطئة وبفتحات مجهَّزة بالسوجي shôji وبألوان حيادية على جدران رملية. لذلك فإنَّ الضوء الضعيف يمكن وصفه "كضوء *مستنفَد وخفيف وبكر*"، أو كضوء "*يحتفظ بآخر رمق*" (ص 53).

بناءً على ذلك، فإنَّ تتابع المرشِّحات يَظهَر في الوقت ذاته كترتيب إشكالي وصيغي ومظهري. إنه ترتيب *إشكالي* لأنه يضع في مواجهة التحرُّك الحرّ للضوء سلسلة عراقيل مختلفة تعود للمتطلبات التكوينية ولضرورة حماية مواد ضعيفة المقاومة. إنها إذاً عراقيل غير خاصة توقف تقلُّبات الجو بقدر ما توقفُ الضوء. وهو ترتيبٌ صيغي لأن استنفاد الضوء (انظر: الشعاع "الضعيف"emoussé في النص الأصلي) هو صورة لعدم قدرة الفعل non-pouvoir-faire ناتجة عن مواجهة "خاسرة" مع ذات مضادَّة تتحلى بقدرة فعل عليا. وهو *مظهريّ* أخيراً لأن الاختبار épreuve الذي يواجه فيه الضوء فن العمارة التقليدي يُدرك في نهايته، ويميِّز المظهر /الإنهائي/ معظم كفاءات الضوء المرشَّح.

حتى إنَّ الكاتب يقترح على متلقيه تذوُّق الانخفاض التدريجي للضوء، عبر أحد التحريضات التجريبية التي يميل إليها. يقول تانيزاكي: "*اذهب الآن حتى الحجرة الأكثر انزواءً، في عمق أحد هذه المباني الواسعة. إن الحواجز المتحرّكة والحواجز المذهّبة الواقية من الهواء، المتوضّعة في ظلمة لا يخترقها أبداً أي ضوء خارجي، تقبض على حدّ النور الأقصى للحديقة البعيدة التي لا أعرف كم من صالة تفصل بينها وبين تلك الحواجز. ألم تلاحظ أبداً أنوارها الوهمية كحلم؟* ".

لا يمكن حلُّ التناقض بين "*لا يخترقها أبداً أيُّ ضوء خارجي*"، و"*حدّ النور الأقصى للحديقة البعيدة*" إلاّ إذا تخلينا مؤقتاً عن التصوُّر المتقطِّع لتركيب البلاغات. إذ لا يمكن للضوء الخارجي، ضمن تصوُّر متقطِّع، ألا يخترق

المكان أبداً وأن يمدّ فيه في الوقت ذاته، رغم ذلك، "*حدّه الأقصى*". إنّ تانيزاكي يحاول هنا التقاطِ وصلِ conjonction "تقريبي" إذ يجعل الطور النهائي للحدث لانهائياً. بهذا الصدد يساهم "*لا أعرف كم*" في توسيع الحد الفاصل بين الوصل والفصل لأنّه يضع كمية غير محدَّدة من المراحل الانتقالية.

إضافة لذلك، فإنّه يُبعد إلى مالا نهاية الحدّ الذي تتغلّب فيه الظلمة على الضوء بشكل حاسم، فيوطّد *عتبة معرفية*: إننا نعرف كم من المراحل تم تجاوزها قبل هذه العتبة ونستطيع أن نقيم علاقة بين بقية الضوء الذي يُدرك بالحواس والضوء القادم من الخارج. أمّا بعد هذه العتبة، فإننا لا نعرف عدد المراحل التي تم تجاوزها ولا نستطيع تأسيس الرابط بين الضوء المُدرك والضوء الخارجي، لأنّ النسيان قام بعمله بينما نحن في "حلم" وفي "عالم" سيميائي آخر.

تنجم العملية في الأحوال كلها عن إبطاءٍ للحدث سواء اعتبرناها مظهرية (إبعاد المظهر الإنهائي) أو كميّة (جعل السيرورة لانهائية) أو تركيبية ببساطة (الوصل بطريقة تقريبية). يشير تانيزاكي بخصوص اليشب إلى "*كتل الحجارة الغامضة هذه التي تحبس في أعماقها ومضات هاربة وكسولة، كما لو أنّ هواءً قد تخثّر فيها منذ مئات السنين*" (ص35-36).

إنّ التشبيه الأخير يشجّع مرّة أخرى على مشاكلة نمطين من الزمانية: الزمن الذي يمرّ بسرعة إلى حدٍّ ما، والزمن الغابر الذي تخمنه الذاكرة حق تخمين. كل شيء يحدث كما لو أنّ الومضات تكون "هاربة وكسولة"، بقدر ما يكون اليشب[4] عتيقاً[5].

إنّ صورة "الركود" المطبَّقة على المعادن بقدر ما هي مطبَّقة على "السوائل"، هي أكثر من مجرَّد "جمود". تُطبَّق صفة الركود على مادَّة يُفترض أن تسيل فلا تسيل. بهذا الوصف، يُفسَّر الجمود كحركة مكبوتة، أي بطيئة للغاية. يظهر التوقّف هنا أيضاً كحد إبطاءٍ لسرعة الإيقاع.

---

[4]- حَجَر كريم قريب من الزَّبَرجَد لكنه أكثر صفاءً منه (المترجم).

[5] – تجمع صفة "كسولة" في الوقت ذاته بين *التصييغ* (اللا فعل ne-pas-faire سواء تم تأويله كما هي الحال هنا بمفردات لا إرادة ne pas vouloir، أو كما حصل الأمر سابقا، بمفردات اللا قدرة ne pas pouvoir) *والسرعة الإيقاعية*، لأنه وكما يبيِّن المعجم بدقة، يمكن أن نصف بالكسول ما كان "بطيئاً بشذوذ". لكنّ هذا التفسير لا قيمة له، لأنّ النص الأصلي لا يقترح في هذا الموضع سوى كلمة "noni" (= ضعيف، نحيف)

إضافة إلى أنه عندما يقارن الكاتب اللك الصيني مع الخزفيات، فإنه يصف بفيض من التفاصيل (يمكن أن نفهمه أيضاً كنوع من بلادة في الأسلوب) التأخير الذي تفرضه عتامة قدح اللك على تحديد محتواه. فمن جهة *يكشف السائل المحتوى في خزف عن جسده، وعن لونه فوراً* "(ص 44). ومن جهة أخرى "*يمنحك قدح اللك، على العكس، لذة التأمل إلى أن تحمله إلى فمك*" (ص 45).

ويتبع ذلك وصفٌ طويلٌ لجميع الأحاسيس البصرية والشميّة التي تسبق التعرُّف على المحتوى بالتذوّق.

إنَّ العتامة تفسح المجال لجميع الأنماط الحواسيّة، فتتيح مهلاً وخفايا و"تذوقات أولية" وتصويرات مسبقة préfigurations وهي كلها طرق لإبطاء الوصل مع الموضوع.

يمكننا الآن تهذيب معادلتنا الأولية: البريق مكان والظل زمنٌ. فالبريق يزيل مفعول زمن الإدراك الحسي بواسطة السرعة ــ الآنية تقريباً ــ(انظر "فوراً" و"بدفعة واحدة") وينتشر في المكان، وبالعكس فإنَّ الظل يهدم المكان ويرفع من شأن الزمن بفعل التباطؤ الأقصى.

إذا كان حدُّ السرعة هو اللحظة، فإنَّ حدَّ التباطؤ هو الأبدية. إنَّ أثر حدّين من آثار السرعة الإيقاعية يناظران عتبتي الإحساس اللتين تخيَّلنا أنهما يحدّدان "عالمين سيميائيين" مستقلين عن بعضها بعضاً. من جهة الانبهار، تتحوّل السرعة الإيقاعية إلى لحظة عندما يتخطى البريق عتبة الاحتمال tolérance. ومن جانب الإظلام، فإنَّ السرعة الإيقاعية المتباطئة حتى النهاية الصغرى تتحوّل إلى أبديّة عندما يتم تجاوز عتبة الحساسية الدنيا.

لذلك فإنَّ "العالم" الذي ينكشف في الظليل هو، حسب تانيزاكي، عالمٌ خارج الزمن ومتوقّفٌ وأزلي. كذلك الحال بالنسبة للظل الخفيف في الشفق السكنية. يقول تانيزاكي: "*عندما نتأمل الظلمات الكامنة خلف العارضة العليا [...] ينتابنا شعور بأنَّ هواء هذه الأمكنة، ينطوي على كثافة من الصمت، وأنَّ سكينةً وصفاءً وهدوءاً لا تتبدل أبداً، تسيطر على هذه الظلمة* ".

يمكن للسرعة الإيقاعية هنا أن تكون القطب الدلالي الرئيسي للبلاغ، فتتلاقى في البعد المعرفي مع فعل "تأمّل"، وفي البعد العاطفي مع الاسم "سكينة"، وفي البعد الزمني بحد ذاته مع التركيب التعبيري "لا يتبدل أبداً". في الواقع، إنَّ التأمل يفترض تباطؤ الفعل المعرفي. والسكينة، كالهدوء والطمأنينة، هي صفة عاطفية تُعرف مباشرةً من خلال "أسلوبها" المتباطئ والثابت. إن الطابع "غير المتبدّل" إضافة للمضمون الصيغي المرتبط بها، يفترض أيضاً مقاومة الزمن.

معنى ذلك أنَّ الإبطاء حتى التوقف في الأبدية، يصبح المقوِّم الرئيسي لكل آثار معنى الظليل. وهناك تفسير لذلك يوحي به تانيزاكي: "*ظلها الخفيف الشاحب هو على ما يبدو الظل نفسه صيفاً شتاءً، عندما يكون الطقس جميلاً أو غائماً، في الصباح أو الظهر أو المساء. الخلوات الظليلة التي تتشكل في كل مقصورة من مقصورات السوجي shôji ذات الهيكل الضيّق تبدو سحابات مغبّرة وتوهمنا بالتشبّع الثابت منذ الأزل لورق الكتابة*" (ص5).

ترتبط اللامبالاة بالزمن الذي يمضي، مع إزالة مفعول تغيُّرات الإضاءة. لا تتجلّى هذه التغيّرات في "حد النور الأقصى" ولا تعطي أية معلومة عن الزمن الذي يمضي، فهي تأتي لتنطفئ في عمق الشقق (فصول، مناخ أو دورة يومية). إن تانيزاكي يوحي هنا بوجود سيمياء صغرى تصويرية figurative تربط بين اختلافات الشدّة الضوئية والاختلافات الزمنية بفضل منظومة شبه رمزية.

بناءً على ذلك، فإن الضوء المتبقي ـ المستقل عن التغيّرات الخارجية، والذي أصبح غير مقروء بالنسبة لمن يبحث فيه عن دلائل تشير للزمن الذي يمضي ـ يمكن أن يبدو (انظر: *توهمنا*" nous fait croire) خاصية للموقع وللجدار وللموضوع وللمادة في الوقت الذي يبدو فيه مستقراً منذ الأزل. إن "التشبُّع" و"الأزل" يرتبطان ببعضهما ارتباطاً وثيقاً، فهما يقومان على فكرة "الزمن الضمني" *للموضوعات، الذي قد يجمّده الإبطاء العام، والذي "يُفقد الذات مفهوم الزمن*" (ص95).

لكن، من وجهة نظر أخرى، فإن فقدان مفهوم الزمن، والفصل بين منابع الضوء المتوضّعة في الخارج ضمن الفضاء الطبيعي من جهة، وآثارها في الداخل، ضمن الفضاء الثقافي من جهة أخرى، تنتج عن نظام معرفي وإبلاغي أكثر شمولية. فالتأمل والتفكير، يتميّزان بشكل أساسي بتباطؤ الممارسة الإدراكية ـ الإبلاغية، ولا تكون المرشّحات المتراكمة عندئذٍ سوى أدوات لتلك السرعة الإيقاعية في الإبلاغ.

لون المادّة

إنَّ انتقاء آثار اللون والمادة هو إحدى نتائج استنفاد الضوء. وهنا يكون للمرشحات المتوضّعة بين المصدر والهدف آثار تشكيليّة plastiques. إضافة إلى آثارها الجدلية والصيغية والمظهرية. إنها، من جهة، تلغي البريق إذ

تقلّص الشدّة إلى الحد الأدنى الممكن إدراكه. وهي من جهة أخرى تحرِّض وجود عتبة يمكن أن يظهر النور بعدها، ويخصّ الموضوعات والمواقع التي تركز عليها "بقية الضوء". لذلك فإنّ اللون الخاص بالمواقع التي تكوّن الفضاء والمادة الخاصّة بالأشياء التي تشغله هي الخصائص المهيمنة المتجليّة في هذا العالم الجديد.

لقد سبق ولفت غريماس الانتباه في دراسة موجزة لـ "لون العتمة" تخص تجربة خاصة يرويها تانيزاكي، إلى أنّ العتمة تخضع لمقاربتين مختلفتين ومتعاقبتين:

في حين أنّ الأمر كان يتعلّق في التمثيل الأول بموضوع الإدراك الحسيّ الحاضر بالنسبة للذات والذي يمكن أن تدركه هذه الذات فإن مادّة الموضوع بذاته، في التمثيل الثاني، هي التي تثير التساؤل، إنه موضوع العالم الموجود هنا، المشعّ بالطاقة والذي لا يمسّ الذات إلّا بشكل عرضي"[1].

إننا نستعيد فيما يبدو صورة عن العالم الطبيعي (مادّة، طاقة) تفرض نفسها كسيمياء صغرى تنبع من العالم الطبيعي كي تدخل في التشكيلة السيميائية للضوء.

لون الظل

يذكر تانيزاكي طلاءات اللك[2] بالطريقة الآتية: *"تم اللجوء في أيامنا هذه إلى صناعة "طلاءات لك أبيض"، لكن سطح اللك كان أسود أو بنّياً أو أحمر في كل الأزمنة وهي ألوان تكوّن تناضد عدد كبير من "طبقات العتمة" التي تدفع للتفكير بتجسيد ماديّ معين للظلمات المحيطة"* (ص 42).

إنّ لونها (الأسود، البني، الأحمر) يرتبط ارتباطاً مباشراً بالعتمة. فهي لا تنمو إلّا في ظلمة مقرّبة، إضافة إلى أنها تظهر "كطبقات من العتمة". إنّ الرابط بين الظلمة المقرّبة واللون الملحوظ "كطبقات مظلمة"، تؤكده كناية متكرِّرة،

---

[1] - "في النقص"، ص 50.

[2]- محلول مواد تكون أغشية. والمواد المذكورة تكوّن راتينجات طبيعية أو مخلّقة توضع في طبقات شفّافة أو ملونة. واللك المخلق السريع الجفاف والذي يحضر من قاعدة سلولوزية مذابة في مذيب عضوي متطاير يستخدم لطلاء السيارات والأثاث والأنسجة والورق والكابلات والمشغولات المعدنية. والطلاء باللك من أقدم الصناعات الشرقية (المترجم).

ويتحقق هنا كتناضد وهناك "كتصلُب"، ويتحقق في مكان آخر"كتخثّر". يضاف للإبطاء والتوقّف في هذه الحالة عمليتان متكاملتان: عملية تتناول الوضع المادّي للموضوعات، وعملية تتناول الفضاء.

وتنتمي العمليات التي تطرأ على الفضاء (التخثُّر، التناضد، التصلّب) إلى صنف التثبيت immobilisation. وهكذا نجد النموذج العام لحالات الضوء الفضائية الحركيّة، حيث إنّ خبوّ الشدة يجعل تحديد المعطيات الزمانية والمكانية للتشتيت والانتشار كامنة ولا يتفعّل سوى تحديد المعطيات الزمانية والمكانية للتركيز concentration والتثبيت.

رغم ذلك فإنّ التشتيت ليس غائباً غياباً كاملاً، باعتبار أنّ العتمة تحوّل المواقع الملوّنة إلى مصادر ثانوية تنبثق منها أشعّة غير مباشرة.

"هذه الأشعة الشبيهة بخط الأفق عند الغسق، تنشر في الظليل المحيط وميضاً شاحباً مذهّباً[...] ويشرع سطح الورقة المذهّبة ببث إشعاعٍ خفيف وخفي "(صَ 60-61). والنص واضح بهذا الصدد. فالضوء هو الذي ينتشر وليس الإضاءة. كذلك هو الحال بالنسبة للإشارة إلى الظليل الذي يخيّم على الشق السكنية. *"وكأنَّ أشعة الشمس القادمة بعناء كبير من الحديقة حتى هنا، بعد أن تسرُّبت تحت الظلّة وعبرت الشرفة فقدت قوّة الإضاءة، كما لو أنّها فقدت حيويتها لدرجة أنها لم تعد تملك من القوة سوى الإشارة إلى بياض ورق السوجي"* (ص58).

إنَّ المسار الطويل للضوء يظهر هنا بوضوح، ليس فقط كمسار إفناء للشدة بل كتصنيف (فرز) على الأخص، يجعل الإضاءة والتشتيت والانتشار موجودة بشكلٍ كامن، وبفعل التلوينية المكثفة على موقع ومادة.

فيٍّ عدة حالات، يبدو أنَّ اللون يؤدّي إلى تفتح خواص أخرى حسية وذوقية ولمسيّة وشميّة. ويذكر تانيراكي الطريقة التي يُحرِّض فيها قدح اللك القاتم (كجسد زكي الرائحة لمولود جديد) (ص 44). ويذكر تانيزاكي الطريقة التي يُحرِّض فيها الحساء ـ الأسود اللون والمتعذّر تمييزه في هذا القدح ـ حاسة الشم كما يذكر الطريقة التي يقوم فيها "التناغم الملون " لليوقان" yôkan بتنمية حاسة الذوق: *"وعندما ترفعون إلى فمكم هذه المادّة الطرية والملساء تشعرون وكأن نثرة من عتمة القطعة، التي تجمدت وأصبحت كتلة سكرية، تذوب على طرف لسانكم، وتجدون لهذا "اليوقان" عديم الطعم كثافة غريبة تبرز طعمه"* (ص 74).

عندما ينطفئ البريق، يتحول لون الأشياء إلى أثر من الظل المتصلّد. لكن الخاصّة اللونية تنبثق ثانية بفضل تبديل حسّيّ تزامني[6] بواسطة حاسّة الذوق.

وقد تم ذكر تنشيط الأنظمة الحواسيّة (ماعدا نظام حاسّة الرؤية) كوجه من الأوجه المادية للتأخير والإبطاء، وكوجه من أوجه التحديد المستحيل للأشكال أيضاً. فضلاً عن أن هذا التنشيط يبدو ناتجاًعن تحويل الألوان في العتمة.

وبعد أن يذكر تانيزاكي هذه الطريقة بصفة عامة ويحرِّض مشاركة القارئ وإقراره بصورة مباشرة (الضمير "أنتم" vous في "ترفعون" vous portez و"تشعرون" vous sentez)، فإنه يروي تجربة شخصية تؤكد التحليل السابق في تعاقب معلّل يتكرَّر في المحاولة: "*لقد دُعيت يوماً إلى حفل شايٍ، فقدم لي حساء الميزو، ذلك الحساء الموحل والطيني اللون والذي تناولته دائماً بدون اكتراث. وقد اكتشفت فيه فجأة على وميض الشموع المنتشر الراكد في قعر القدح كثافة حقيقية ولوناً مثيراً للشهية*". (ص48). وكما يحدث في أغلب التجارب من هذا النوع، فإن جميع العمليات تتشكّل من حدث حواسي وجمالي فريد. إن الذات تفوّت القيمة في الحياة اليومية نظراً لعدم اجتماع كل المقومات الضرورية، ويتمّ الوصل ("*دون اكتراث*"). وتحدث الأعجوبة الحسيّة ويصوِّر الإحساس الذوقي بصورة تحريض (اشتهاء) في لحظة استثنائية تقرن بين 1- أثر السرعة الإيقاعية (انظر "الراكد") 2- وأثر الاستنفاد ("الوميض المنتشر") 3- وأثر اللون المغمور في الظلام (في قعر قدح اللك الأسود).

إنّ العالم الذي يُكتشف بعد تخطي عتبة الضوء هو إذاً عالم تتواصل فيه الأنظمة الحسيّة وينتشر اللون، الذي يتعذّر تمييزه، على شكل أصناف لمسيّة وشميّة أو ذوقية كما هي الحال هنا. قد تحدونا رغبة، كما عودنا التحليل التصويري على ذلك، في تفسير تراسل الحواس كنتيجةً لوجود أصناف مشتركة أكثر تجريداً تضمن الترجمة من نظام حواسيّ إلى نظام حواسيّ آخر. لكن لاشيء يدعونا لذلك عند تانيزاكي، بل إنّ كل شيء يحيدنا عنه، لأن التواصل بين الأنظمة الحواسيّة المختلفة لا ينظمه هنا أساسٌ معرفيُ لتكافؤ شكلي. إن عدم كفاية الضوء، كوفرته، يحيل الذات نوعاً ما إلى وحدة الشعور حيث إنّ

---

[6] – إن الحسّ المتزامن أو "تراسل الحواس" هو تعبير يدُلُّ على المُدرك الحسّيّ بحاسّة معيّنة بلُغة حاسّة أُخرى مثل إدراك أو وصف الصّوت بكونه مخملياً أو دافئاً أو ثقيلاً أو حلواً. إنّه إذاً تداعٍ تلقائي بين احساسات مختلفة يبدو أنها تتداعى فيما بينها. (المترجم).

النقل الشعوري phorie والتعديلات التوترية تتجليان عبر هذا النمط الحواسي أو ذاك وتُظهران سرعة إيقاعية واحدة تنظم الكل.

أعماق المادة

إنَّ "العمق" هو أحد الآثار المتكررة للظلمة. فيكفي أن ينغمس لمعان اليشب ولون اللك وطعم "اليوقان" ومظهر أثواب "النو" في نوعية ملائمة من الظل، حتى يوصف بأنه "عميق". والعمق هو الذي يفصلنا عن الموضوعات الحسيّة والمعرفية (يتم التحدث عن عمق بئرٍ كما يتم التحدث عن عمق شعورٍ أو فكرةٍ) في اللحظة، والمكان الذي نريد فيه إدراكها. يمكن فهم العمق بهذا المعنى كعملية مضاعفة، فهي من جهة تثبّت المُشاهد في نقطة من المكان والزمان وتحدِّد معطياته الزمانية والمكانية وتجعل الموضوع الحسيّ أو المعرفي، من جهة ثانية، متعذر البلوغ وقتياً.

إنَّ ظهور العمق في المشاهد المظلمة لـ "مديح الظل" يُحدث دائماً هذا الأثر المضاعف: ففي الوقت الذي تبدو فيه الحدود الداخلية للموضوع أنها تتسع إلى ما لانهاية، فإن المشاهد يبقى على حوافها. ويمكن أن يكون خط فرار الحدود الضمنية خطّاً زمنياً (تخثر اليشب منذ مئات السنين) بقدر ما يمكن أن يكون خطّاً مكانياً (انظر "طبقات الظلمة" الخاصة باللك). حتى إنَّ العمق يمكن أن يكون منضّداً ويمكن أن يشهد آثار مزايدة: يضاف إلى العمق الخاص بالمساكن المظلمة تجويف *الـتوكو نوما* toko no ma الذي يضاف إليه رسم أو تشكيل زهري، ويؤكد تانيزاكي بأن "*الوظيفة الرئيسية لهذا الرسم، أو لهذه الزهور ليست تزيينية بحد ذاتها، فهي تضيف بُعداً إلى الظل باتجاه العمق*" (ص 45).

تظهر الجمالية هنا "غير تصويرية" (انظر "ليست تزيينية بحد ذاتها") و"تشكلية" figurale تُشيد بفاعلية المكان على حساب الخصائص الحسيّة للأشياء المختارة.

إنَّ الأمر لا يتعلق كما سبق ولاحظناه بعمق هندسي ومنظورين وإنما يتعلّق بكثافة المادة. لأن ما يُحدث أثر العمق أي تحديد المعطيات الزمانية والمكانية للفضاء، وفرار حدود الشيء الداخلية هو وساطة المادّة. لذلك فإن الأعماق المختلفة لا تضاف بطريقة خطية. إنها تتراكب فوق بعضها بعضاً، كما يتراكب

أثر العمق المسمّى "توكو-اوتسوري" toko-utsuri (أثر عمق اللوحة والأزهار) على عمق الشقق وعلى أثرِ عمق الـ toko nom نفسه.

يشكل الموحل والأخضر والمزرقّ واللزج والمياه الراكدة والمستنقعات والضباب صفاً من الصور المتكررة التي لها خاصة مشتركة؛ وهي أنها خليط من العناصر الطبيعية. فهناك عنصر أساسي يحدّد الكثافة العامة للمادة (سائلة أو صلبة أو غازية) وعنصر إضافي على الأقل يعدّل هذه الكثافة بشكل ملموس فيُظهر حضور مادة مبعثرة في الكتلة: الماء في الضباب، والتراب والنباتات في السوائل الخضراء المزرقة أو الموحلة. إنّ أثر الحضور المادي ينتج في هذه الصور المعقدة من التباين الشكلي، ومن تسلسل العناصر المختلطة. في هذه الحالة، تكون المادة على الدوام العنصر الثاني الذي يعدّل من قيمة كثافة العنصر الأول وعمله[7].

وهكذا فإنّ "انعكاسات اللك" تكون عميقة وثخينة كانعكاسات مستنقع" (ص 41)، لأنّ العتامة (الظل الكثيف)، إذا ما قورنت مع عتامة ماء ممزوج بالمادة، تكون المصدر الرئيسي لأثر العمق. لذلك فإنّ العمق يقاس بالعتامة، وتقاس العتامة بكثافة المادّة المبعثرة[8].

في مقطع خُصص لـ "لون الظل"، تكرِّر "الكثافة" عدَّة مرات الميّزة الاستثنائية للظل الموصوف، ثم نقع على هذه الصورة: *"تبدو الظلمات على وميض اللهب مكوّنة من جسيمات شبيهة بجسيمات رماد دقيق تتألق كل نثرة فيه بألوانِ قوس القزح كلّها. بدا لي بأنها ستدخل إلى عينيّ وكانت جفوني ترفّ رغماً عنّي"* (ص 87).

يختلط الرماد المبعثر بالهواء المحيط ويخضع الخليط وأثره المادي لشروط التباين والتسلسل الداخلي الذي سبق وشاهدناه، لكن دوره إزاء الضوء وإزاء الذات يكون في هذه الحالة جليّاً للغاية.

---

[7] – إن "الكَدورة" turbidité الجديد بنشر آثار اللون حتى حدود الظلمة قد تبهج غوتة على نحوٍ خاص فلقد كانت إحدى أفكاره الرئيسة.

[8] – يلقي موضوع المزج عند تانيزاكي تبريراً غريباً من نوع "أناسي ـــ عرقي" باعتبار أن تذوّق اليابانيين للكثافات العكرة ينجم عن لون بشرتهم الذي يظهر "ظلاً ضارباً للسواد، كطبقة من الغبار" (ص 83) في حين أنّ الغربيين مهووسون دائماً ببياض بشرتهم الناصع. من هنا يأتي ميل بعضهم للظل وذلك لإخفاء عدم النضارة هذه وميل بعضهم الآخر إلى اللك من أجل زيادة هذه النضارة. ولا يعتبر هذا الشرح موفّقاً في "مديح الظل"، إلاّ في حال كان الكاتب يقصد به الاستفزاز والتهكّم.

إنَّ تانيزاكي يعكس هنا بشكل كامل العلاقة العادية بين الظل والضوء. ففي عالم الحس المشترك تكون كثافة الضوء موجودة بين عتبتي الحساسية، وتكون الشفافية شفافيةً للضوء، أما العقبات فهي تحرِّض الظل أمام الشفافية. في عالم الظلمة، تكون شفافية المادّة المتجانسة (الهواء المحيط والمعدن أو الماء على سبيل المثال) شفافيةً أمام الظلمة لدرجة أن الوسط الشفّاف بشكل كامل هو وسط أسود تماماً. وتلتقط العقبات أمام الشفافية "بقية الضوء" أو تلتقط، كما يحدث هنا، وميض اللهب كي تعود وتنشره ثانية في فضاء الانتشار المادي.

يتعلق الأمر بطبيعة الحال بوهمٍ تصديقي: يحدث كل شيء، وكأنَّ الضوء يتحلى بعددٍ وافرٍ من المنابع الثانويةٍ، فيشغل الفضاء رغم كثافته الضعيفة. أما الذات فتندمجُ ثانيةً بالفضاء التوتري للشعور حيث يمكن لأي تجلٍ بصري أن يتحول في كل لحظة إلى شعورٍ آخر، لمسيّ على وجه الخصوص. لكن في الوقت ذاته، بدلاً من أن تكون الذات عامل الإدراك الحسي الجمالي، فإنَّها تكون هدفاً ينبثق عن المادّة.

يمكن أن نتصوّر بأن العمق ينقلب كالقفّاز. في البداية، يبدو أنه يكدّس طبقات موادٍ متباينة بين ذات الإدراك الحسيّ الجمالي (المشاهد) و"عمق" الظلمة، فيوسّع إلىٍّ ما لانهاية الحدود الداخلية للموضوع. لكن بريقاً أو وميضاً منتشراً في هذه الطبقات المتباينة يكفي كي "يعيد" الحد الجمالي إلى الذات. وهكذا فإنَّ رماد الليل المتألِّق يدخل إلى عيون المشاهد أو إن "ضوء الحلم" الذي أصبح "ضباباً خفيفاً" (ص 95) يجعل عينيه ترّف. لكن هذه التجربة توضّح بالأخصّ إشارات أخرى. عندما تظهر في اليشب "ومضات هاربة كسولة" مثلاً، فإن طبقات الظلمة التي تكوّنه ترسل نوعاً ما إلى المشاهد بلاغاً مخبأً فيه: "*الطمي الموضّع بتباطؤ لماضي الحضارة الصينية البعيد*".(ص 36).

إنَّ صعود المادّة المشعّة باتجاه الذات، بشكل لمسيّ أو شميّ أو بصريّ، يتكرّر للغاية ويمنح قيمة جديدة لبدائل الإبصار الحسيّة. بالفعل، ففي لحظة تمهّل العيون وهي تحاول عبثاً اختراق الظل (حركة حسيّة نابذة)، تتصاعد الفوحانات من المادّة (حركة جابذة): "*تُدرك يدك اهتزازاً بطيئاً سائلاً، تعرّقاً طفيفاً يعلمك أنّ بخاراً يتصاعد منه ويمنحك العطر الذي ينقله هذا البخار طعماً مبدئياً لمذاق السائل حتى قبل أن تملأ به فمك : يا للذّة التي تشعر بها في هذه اللحظة...!*" (ص 45).

وانطلاقاً من التجلّي اللمسيّ للمادّة في قعر القدح ("اهتزازاً بطيئاً سائلاً") فإن المرئيّ والشميّ والذوقيّ تتيح نوعاً ما "ردَّ" العمق إلى الخلف للتأثير على

الذات. وهاكم مثالاً أخيراً عن هذا الأثر المرتدّ مع ذات "مذهولة" هذه المـرّة: *كان الاغبرار الذهبي يعكس ـ في اللحظة الدقيقة التي نمرّ فيها جانبياً ـ لمعاناً خفيفاً وبضاء بتوهّج فجائي، فنتساءل بذهول كيف استطاع تكثيف ضوءٍ باهرٍ لهذه الدرجة في مكان معتمٍ بهذا الشكل* (ص 61).

تتم، هنا أيضاً، معالجة العنصر المسؤول عن التقاط ما تبقى من الضوء كمادّة متممة أولاً ("الاغبرار") ويأتي التوهّج بالمقابل ليزعزع الذات الحسّية.

يمكننا أن نعدّ الصور المختلفة التي تظهر في 'اللحظة التي تقوم المادة المنغمسة بالعتمة بتأشير deictisation الذات (سحر، ذهول، افتتان، لذة، "*غواية تجعلك تحدق النظر من الدهشة*" (ص 61)) كدلائل *لنقطة ارتداد*" العمق. وانطلاقاً من هذا الارتداد تسترجع الذات التعبير الجمالي العاطفي والمعرفي الذي فقدته. ويكمن الشرط الرئيسي لذلك في التخلّي عن التطابق البصري والصنفي للموضوع وفي قبول تركيبه المادّي المتباين، فينتشر الوميض عندئذ.

إن بعض الأمثلة تُظهر أنّ الذات تغيِّر من حالتها اعتباراً من اللحظة التالية: لابد وأن الذات لا تتعشّق في الوهلة الأولى وبالتالي فهي تتخلى عن المعرفة والعلم والفهم، ثم تصبح بالتعشيق في مرحلة ثانية ذاتاً توترية خاضعة لوحدة الشعور. وتكون في مرحلة ثالثة، بعد انغماسها الجديد في المنابع الحيّة لحساسيتها، صالحة لاسترجاع كفاءتها المعرفية والعاطفية pathémique بفضل أثر المادة الضوئية التي تنبثق من العتمة.

يحيلنا هذا المسار إلى صورة "الصدى" التي يمكننا فهمها للوهلة الأولى كصورة تصديقية véridictoire. عندما يتوقّف الظهور بفعل العتمة، فإن الكنه (الجوهر) لا يمكنه التجلّي إلاّ بشكلٍ غير مباشر. بناءً على ذلك، فإن الكنه يبدو كأنه لم يعد ينتمي لحقل الحضور، وكأنه "شيء" يوجد وراء آفاق الحقل. بالإضافة لذلك، وكما تشير إليه المفردة في اللغة الفرنسية، فإن الأمر يتعلّق بتجلٍ غير مباشر، لا بتجلٍ مباشر، يبحث عنه المشاهد في الوهلة الأولى. إنّ "عمق المادّة" خاصة من خواص "عدم شفافية" فضاء يبدو مركّباً composite بالنسبة لذات الإدراك الحسّي. لكنّ هذا العمق هو إجمالاً قدرة المادة على 1- جعل الذات تتخلى عن سعيها المعرفي وقدرتها على 2- إسقاط الذات في وحدة الشعور بواسطة كثافتها المادية 3- وعلى استرجاع المعرفة والإحساس للذات التي حُرمت منهما. يمكن تلخيص المسار في نهاية المطاف

بالقول إنَّ أثر العمق يُنشئ مبلّغاً كفوءاً أمام مُشاهد، يتخذ بدوره زمام المبادرة ويجعل ما كان غائباً عن حقل الحضور حاضراً.

التصييغ

إنَّ الخواص الشكلية والتشكيلية التي بينّاها حتى الآن، تشكّل جزءاً من تصييغ[1] القدرة المعرفية (الحسيّة والتأويلية).إذ تعمل المرشحات التكوينية والعمق المادي للأشياء كعراقيل وكمنفذين ـ تصييغيين ـ لفرز. إنَّ انتشار المواد والومضات في الظل، يؤدي إلى تجزئة وجهات النظر. ويؤثر الإبطاء نوعياً على النشاط المعرفي. إضافة لذلك فإن فحص هذه المكوّنات المختلفة لجمالية الظل ـ سواء أكان الأمر يتعلق بإظهار سير حدث الإظلام، أم يتعلق بالعمق ـ بيّن أنَّ ثمة مسارات ترتسم وتنظم اكتشاف المشاهد لعالم الظل. وبذلك فإنّ دراسة التصييغ تسمح لنا بتحديد قوام عالم الظل وشكله الأصولي بدقة.

الشك والإبهام

إنَّ الإبهام هو الصورة الشاملة المرتبطة بالظليل، وأيّاً كانت الصور التي يتخذها الإبهام مثل "تعكّر" اليشب أو"تقلّب" الومضات التي تدور حول اللك، أو المظهر "متعذر الرؤية" لمحتوى قدح اللك الأسود، أو الطابع "المنيع" للظل الكثيف، فإن هذه الصور جميعها تقيم تصييغاً للموضوع وتصييغاً للذات في الوقت ذاته.

من جهة الموضوع، فإنَّ انمحاء التناقضات هو الذي يموّه الحدود، ويمزج الأجزاء فيما بينها، أو يفصل ما كان من المفترض أن يجتمع. وبالتالي فإنَّ الموضوع المعرفي، يصاغ إمّا حسب "لا قدرة الفعل" (المرئي أو المحدد)، وإمّا حسب "قدرة عدم الكنه" (المرئي أو المحدد). وسينظر إليه على أنه إما "غير قابل للنفاذ" أو "تتعذّر رؤيته" وإما أنه "غير مؤكّد". لكنه لا يكون مجهولاً بشكل قطعي في منظور الوصل "التقاربي" asymptotique.

---

[1] – إنَّ التصييغ في السيمياء السردية يعني إعطاء صيغة من الصيغ التالية: واجب الفعل، قدرة الفعل، معرفة الفعل، فنحصل بذلك على ذات مصيَّغة قادرة على الأداء ومتابعة المسار السردي.

في الحالة الأولى، يكون الفعل المعرفي للمشاهد كامناً ببساطة ويجب عليه الانتقال إلى بعد آخر، أو اعتماد طرق أخرى (حواسيّة أو حلميه...). وفي الحالة الثانية، فإنّ الشك يعتري القدرة المعرفية. توهمنا *"الخلوات المظللة [...] بتشبّع الورق [...] وينتهي بي الأمر في هذه اللحظات إلى الشك بحقيقة ضوء الحلم هذا [...] وأغضي عينيّ لأنها تبدو لي وكأنها ضباب بصري يضعف قواي البصرية"*.

إنّ الإبهام الخاص بالموضوع المعرفي ينتقل إلى ذات تشك في "قواها البصرية" أي في كفاءتها، فترتاب في الوقت ذاته بنفسها أو بما تراه. ويدلّ تعميم هذا الشك بالمناسبة على تغيّر النظام المعرفي: فقد انتقلنا من مجرّد نظام إدراك حسّي إلى نظام اعتقاد. ويتم أيضاً تحريض الاعتقاد في آثار الارتداد الضوئي انطلاقاً من أسفل العمق المادي: *"يُضاء الاغبرار الذهبي [...] بتوهّج فجائي فنتساءل بذهول كيف استطاع تكثيف ضوء باهرٍ لهذه الدرجة في مكان معتمٍ بهذا الشكل"* (ص51).

إنّ الذهول يفترض توقُعاً يعاكس ما يحدث، وهذا التوقُّع نفسه يؤكدّه الاعتقاد. ويؤدّي التوهّج غير المتوقّع أو المستحيل بالأحرى، إلى حدوث "الشك" أيضاً ومن ثم فإنّ قبول هذا التوهُّج يولّد اعتقاداً آخر.

وكذلك هي الحال فيما يخص الحالة الثانية، إذ ليس بوسعِ المشاهد، نتيجة عدم معرفته بالموضوع وعدم قدرته على سبر أغواره، إلاّ أن يعتقد بأنّه حاضرٌ، وبأنّه هو الذي يُولّد الأحاسيس غير المباشرة والمختلطة التي تنتاب المشاهد، كما أنه يعتقد أخيراً بأنّ تملّص الموضوع مباشرة من الإدراك الحسي البصري، يحدث بفعل إرادة جمالية سامية: *"عندما تزور مزارات "كيوتو اوتارا" الشهيرة، فإنها تُظهر لك بسهولة لوحة معلّقة في الـ toko no لصالة كبيرة في العمق، ويقال لك: إنّ هذه اللوحة هي منخر الدير. لكن في هذا الجوف المعتم عادة، من المستحيل تمييز ما رسم على اللوحة، فتدفعنا شروحات الدليل إلى استكناه آثار حبرٍ متلاشٍ، وإلى تصور وجود عمل فني رائع"* (ص 55).

تشهد الثقافة وممثليها من جهة ("تُظهر لك"، "ويقال لك"، "شروحات الدليل") بحضور الشيء وجماله. ولا يستطيع المشاهد من جهة ثانية التحقق من شيء بنفسه. إذ ليس بوسعه سوى أن يضطلع بما يعلّمه التراث إيّاه، أي أن يتصوّر جمالاً، من خلال ما يقال له عن هذا الجمال الذي لا يمكن التوصل إليه عبر الحواس. أي أن حالة المشاهد تكون أبسط في الحالة الثانية، فبدل وجود شكٍ

لدى المشاهد ما يزال مختلطاً بالأحاسيس الغامضة، فإن هذا المشاهد يتحلّى باعتقاد يستقل تقريباً عن الإحساس، ويعزّزه كفلاء خارجيون.

الرؤيا والأصالة

إنَّ الإبهام والشك يولّدان أثرين صيغيين متوازيين ومتكاملين. فالذات تنغمس في عالم آخر يوصف باللا واقعي، وتتساءل عن حقيقة وأصالة العالم الذي تركته، والعالم الذي انضمت إليه. وهنا يتم تعيين بعدين صيغيين للخطاب هما البعد المرجعي والبعد التصديقي.

أما في اللا واقعية، فإنَّ المتغايرات الشكلية كثيرة. إذ تُفضي التجربة الحسيّة والجمالية إلى انطباعات بالـ "لا واقعية" و"الرؤيا" songe و"الحلم" أو "حلم اليقظة".

أما التجلّي اللفظي لقول الحقيقة véridiction، فإنّه يستعمل أسماء ("الحقيقة"، "الأصالة"، "الصدى") بقدر ما يستعمل أفعالاً ("خبأ"، "كشف"، "خمّن"). إنَّ هذين النمطين من الآثار يجتمعان، فيما يبدو، في صورة اللغز لأنَّ هذه الصورة تفترض وجود السر من منظور قول الحق وتحرض الانطباع باللا واقعية من منظور مرجعي.

وهناك مسار تصديقي كامل ينتظم في لعبة الظل والضوء، ويتخطى التجلي اللفظي أو يبقى دونه. فالضوء الساطع يُظهر *بدهية* évidence العالم الحسّي، أما الظليل فإنّه يحيل العالم الحسّي إلى ما يجرّده من مظهره الذي يدرك بالحواس إدراكاً مباشراً في حين أنَّ الضوء الضعيف والمرشّح يُرجِعه إلى أصالته. إذا أُحيل هذا المسار إلى النموذج التقليدي لقول الحقيقة، فإنّه سيكون مجرّد عملية ذهابٍ وإيابٍ بين الحقيقة والسر. لكن ثمة معياران يعقّدان السيرورة.

في البداية، يفترض الشك وجود وهمٍ محتمل: البريق المرتقب والوميض الهارب غير المتوقّعين ليسا سوى بدعة الحواس المخدوعة، أي أنهما مظهرٌ بلا كنه.

ومن ثم فإنَّ العلاقة بين الكنه والظهور قد انعكست بين الطور الأولي والطور النهائي إذ إنَّ الظهور هو الذي يُظهر الكنه تحت الضوء الساطع ويُحرّض ما أسميناه أثر البداهة. والكنه المادي العميق، واللوني على وجه الخصوص، هو الذي يُصادق على الظهور في الضوء الخفيف والغارق في

الظل. وفي الضوء الساطع، فإن الظهور "يحدِّد" spécifie الكنه (بالمعنى اليلمسليفي[9] للكلمة). و"يُحدّد" الكنه الظهور في الضوء الملطّف.

إنّ الملاحظتين تتطابقان. فمن أجل الانتقال من "الوضوح" إلى "السرّ " يكفي إنكار المحدِّد spécificateur (الظهور) ويبقى الطرف المحدَّد spécifié ثابتاً. ومن جهة ثانية، للانتقال من الوهم إلى الواقع، يكفي إثبات المحدِّد الجديد (الكنه). ونستطيع تمثيل ذلك بيانياً بالشكل التالي:

حقيقة بديهية ⟵ سر // وهم ⟵ حقيقة أصيلة
(كنه* ظهور) (كنه*لا ظهور) ، (ظهور* لا كنه) (ظهور* كنه)

من الواضح أنّ الفجوة بين الطورين تثير مشكلة. وثمة حل لهذه المشكلة يتبادر للذهن: بين "السر" و"الوهم" اللذين يعكسان مقوماتهما بشكل تام، ينبغي افتراض وجود طور للإبطال يقوم على الطرف الحيادي للمنظومة، أي على "الزيف" (لا كنه لا ظهور):

سر ⟵ زيف ⟵ وهم
(كنه* لا ظهور) (لا كنه* لا ظهور) (ظهور* لا كنه)

هذا يعني أنّ العالم الحسيّ يمرّ لوقت قصير، وقبل أن يستعيد أصالته الجمالية، في عالم الزيف، عالم العدم غير الموجود وغير الظاهر. إنّ لحظة السواد المطلق هذه تقابل عتبة الحساسية نفسها: قبل العبور إلى العالم السيميائي

---

[9] - إنّ التحديدspécification في النظرية اليلمسليفية هو النسخة الاستبدالية paradigmatique للتعيين détermination (أما النسخة التأليفية syntagmatique تسمى الاصطفاء sélection). والتحديد يؤسّس علاقات تتصف بـ **التسلسل** (بين عنصرين هما الثابتة constante والمتغيِّرة variable) و**التصييغ** (الصيغ هي لزوم الحدوث أو الوجود nécessité وعدم لزوم الحدوث contingence). أما الثابتة فيكون وجودها شرطاً لازماً لوجود العنصر الآخر، بينما لا يكون وجود المتغيِّرة شرطاً لازماً لوجود العنصر الآخر. والمتغيِّرة (شرط غير لازم) تحدّد الثابتة (شرط لازم) أو بالعكس. لكنّ وجهة التحديد تتعلق بالكثافات المعينماتية sémiques للثابتة والمتغيِّرة، إذ يمكن أن تقترب الثابتة من المتغيِّرة عندما تزيد كثافتها المعينماتية وتصبح أقل شمولية، كما أنّ المتغيِّرة يمكن أن تقترب من الثابتة في حال تقلصت كثافتها المعينماتية وأصبحت أكثر شمولية. (المترجم).

الآخر يمكن أن تجد الذات نفسها في "فُرجة" زمكانية فارغة يتّخذ "الزيف" شكلها التصديقي. ونادراً ما تُدرك هذه اللحظة في "مديح الظل" وذلك لأن وظيفة الإبطاء والضعف الشديد المتنامي للشدة الضوئية يكمن في إبطال هذه العتبة والمضي بالمشاهد شيئاً فشيئاً من عالم إلى آخر. لكننا نجد ظهورين توصف فيهما العتمة كجدارٍ غير قابل للاختراق: *كان وميض الشمعة المذبذب غير القادر على خرق ثخانتها يرتد كما لو أنه يرتطم بجدارٍ أسود"* (ص 87). *" كانت انعكاسات الورقة، الضاربة للبياض، ترتد بشكل مضطرب عن هذه الظلمات الثخينة وكأنها عاجزة عن اختراقها فتكشف عالماً غامضاً يختلط فيه الضوء والظل"* (ص 59).

في بعض المناسبات، ثمة فضاء تبطله العتمة ـ لا يشكّل جزءاً من الكنه ولا من الظهور ـ يقاوم خلال وقت معيَّن ثم يستسلم لينفتح على عالمٍ آخر هو عالم الظل الذي اكتسب صفة جمالية في منطق التحديدات القابلة للانعكاس بين الكنه والظهور. ينبغي أيضاً أن نفترض أنه في اللحظة التي يستسلم فيها "جدار الظل" ويتيح لنا القيام بتحليله في تباينه المادي، يصبح الكنه محدَّداً:

زيف1 ⟵ زيف 2

(لا كنه لا ظهور*) (لا ظهور لا كنه)

يقابل الزيف 1 في المثالين المذكورين أعلاه اللحظة التي يبدو فيها الجدار المعتم بأنه يخلط بين الظل والضوء، ويقابل " الزيف 2" اللحظة التي يبدأ فيها النور بالانفصال عن الظل فيُحدث بالتالي الآثار المادية "للرماد" (المثال الأول) أو الثقل (المثال الثاني). يمكن إذاً تأسيس السلسلة الكاملة للتحويل بالشكل الآتي:

الحقيقة البديهية	كنه* ظهور	*إضاءة "طبيعية"*
سر	كنه* لا ظهور	*إظلام*
زيف1	لا كنه * لا ظهور	*اجتياز عتبة الحساسية الصغرى*
زيف 2	لا ظهور* لا كنه	
وهم	ظهور* لا كنه	*ضوء ملطَّف*
الحقيقة الأصيلة	ظهور * كنه	*مادة ولون، صدى وعمق*

عندما يتم تخطّي عتبة الحساسية الصغرى، تكون نهاية المسار "عالماً من الحلم"، يخضع لقوانين صيغية أخرى تختلف عن القوانين التي يخضع لها العالم الأول. إنّ الإحساس باللا واقعية يحدث مباشرة بالطريقة التي يتم التقرُّب فيها من العتبة وتجاوزها، أي بالإبطاء الذي سبق وعايناه. في الفصل المخصص لـ "السوجي"، ثمة فقرة ذكرناها عدة مرات[10] تشرح بالفعل أنّ الضوء الذي تحدثه هو "ضوء حلم" لأنّ مظهر ورق "السوجي" يوهمنا بالتشبّع الثابت منذ الأزل لورق الكتابة". الأزل والثبات هما شكلان نهائيان للسرعة الإيقاعية المتباطئة ويندرجان في الحلم.

إنّ الإحساس باللا واقعية يمكن أن يُفهم كأثر لعملية إبلاغ مضاعفة. فمن جهة يكون البلاغ الوصفي أو السردي موضوعاً لـ "إعتاق" معرفي يضعه في ما هو محتمل ومتغيِّر ويؤسِّس منظومة اعتقاد جديدة. ومن جهة أخرى، تكون الذات ـ المشاهد مندمجة من جديد في ذات الحس (ويمكننا القول باستعارة مجاز من المعلوماتية بأنها "منسَّقة من جديد" réinitialisé[11])، كي تستطيع بلوغ آثار المادة مباشرة بكل حواسها مجتمعة: *"هذه الظلمات التي تتأثر بها العين" توهم بنوع من الضباب المختلج. لقد كانت تُحدث هلوسات بسهولة وفي حالات كثيرة كانت أكثر رهبة من الظلمات الخارجية"* (ص 88).

يفترض "الوهم" و"الحلم" و"الهلوسة" بالفعل مقامين من الإبلاغ. أحد هذين المقامين ـ المتأثر تأثراً مباشراً بالإعتاق، والمُحرِّض تحريضاً قوياً بالمادة الضوئية الحسية ـ يقوم بإعداد إدراكات حسية وتمثيلات تكون خصائصها الصيغية (التصديقية، المعرفية) والشكلية (المزج بين العناصر الطبيعية، الآثار التشكيلية) منقطعة عن خصائص عالم الحس المشترك والإضاءة العادية. والمقام الآخر الذي بقي نوعاً ما في العالم الأول، يقيّم هذه التشكيلة الجديدة بأكملها ويصيغها كخيالٍ ووهمٍ ولا حقيقة.

لا يمكن للتجرِبة الجمالية أن تتخلى عن اقتران هذين المقامين: مقام لعيش خصائص عالم الظل والإحساس بها، ومقام آخر لتقييمها. بتعبير آخر، في اللحظة التي ينغمس المشاهد بها في ملذات عالم الظل، فإنه يحتفظ بذكرى الشك وعدم اليقين اللذين أتاحا له دخول هذا العالم.

---

[10]- انظر سابقاً "الشك والإبهام".

[11]- initialisation تمهيد: مجموعة العمليات الواجب إتمامها قبل إطلاق النظام.(المترجم).

إننا نتمتع الآن بعددٍ كافٍ من الملاحظات يدفعنا للاشتباه بحضور نسقٍ صيغي ينظم التشكيلة كلّها. ومسار قول الحقيقة هو نسخة أولى عنه. لكن سواء أكان الأمر يتعلق باللك الصيني أم باليشب أم بالحساء اللزج والباهت، فإنّ هناك مساراً آخر متمم للأول يرتسم ويتجلى أحياناً بطريقة تأليفية في صورٍ مثل: "نور غامض كرؤيا" (ص 46) أو "عالم الحلم هذا ذي النور الغامض" (ص43).

يفترض *الحلم والهلوسة* والوساطة كموناً virtualisation مباشراً، بصرياً ومعرفياً على الفور: إنهما يفترضان شك الذات التي تفترض بدورها تقلّب عالم الموضوعات وإيهامه. وتكون مسؤولة عن الانحراف الخيالي والتأمّلي الذي سيتبع لاحقاً. إنّ التركيب الصيغي يظهر بالشكل الآتي:

إبهام ← عدم يقين ← شك ← اعتقاد ← رؤيا

إنه تركيب ضمّي لأن النتيجة النهائية تحتفظ كما أشرنا بذاكرة جميع المراحل المجتازة. إنه بالإضافة لذلك متباين ومتنافر إذ إن صنفاً جديداً يحرّضه في كل مرحلة. فهو يبدأ بـ "عدم قدرة الرؤية" (الإبهام) ويستمر مع "لا وجوب الكنه" وصيغ الوجوب[12] التي تؤسس الابستمي[13] épistémique (عدم اليقين) وينتهي مع الصنف الائتماني (الشك والاعتقاد). أخيراً فإن هذا النسق الموازي لمسار المطابقة مع الحقيقة يظهر كتركيب منتج للمظاهر الخدّاعة simulacres لأنه يمكن تأويل حالة الحلم" ـ في الوقت ذاته ـ "كحقيقة أصيلة" منقطعة مرجعياً.

حالات نفسية غامضة

أجرت السيمياء وهي تسعى لتكوين نظرية العواطف في السنوات الأخيرة تحرياً ثنائياً. أحدهما يتعلق بالتغيُّرات المرتقبة في نظرية الدلالة نفسها، والآخر

---

[12]- صيغ الوجوب هي الإلزام والاستحالة والإمكان والاحتمال. (المترجم).

[13]– مصطلح من الفلسفة اليونانية أعاد فوكو إدخاله إلى المجال التداولي للثقافة الغربية الحديثة. والابستمية عند فوكو هي بالتعريف سلك ناظم لجماع المعرفة في عصر معين ممتدة في المكان متحولة في الزمان. (المترجم).

يتعلق بالخطابات الماديّة. كان يهدف التحري الأول إلى جعل النظرية متلائمة مع موضوعاتها الجديدة، دون أن تفقد أي شيء من تماسك الكل، وكان يجب على التحري الثاني أن يغذّي التحرّي الأول بشكل ملموس وأن يعتبر في الوقت ذاته طريقة لتقصي البعد العاطفي للخطابات دون أن يقتصر على التجليّات اللفظية للعاطفة.

إنَّ تحليل التشكيلات العاطفية في الخطابات الماديّة سلَّط الضوء على أربعة معايير حاسمة لأثر المعنى العاطفي، علاوة على التجلّي اللفظي المباشر:

1- وجودِ ترتيبات صورية متغايرة تغيّراً ضعيفاً 2- منح منظور للبنى الفاعلية والسردية 3- الفعّالية الحسيّة للمشهد التصويري4 - حضور أسلوب توتري يتحلى بشكل من أشكال السرعة الإيقاعية، وبعملية إظهارٍ لسير الحدث وتنسيق إيقاعي يحرِّض الجسد الذاتي.

ينبغي أن نضيف، دون أن يبدو ذلك معياراً حاسماً، أنَّ البعد العاطفي ينتشر في الخطاب من وجهة نظر الذات مشبوبة العاطفة، كمظهر خدَّاع، تكون خصائص حقيقته ومرجعيته منقطعة عن خصائص خطاب الاستقبال.

يُظهر التحليل الذي قمنا به حول تشكيلة الضوء والظل في محاولة تانيزاكي أنَّ هذه التشكيلة، تحقق هذه الشروط بلا استثناء. والتظاهر هو الذي تم تأسيسه انطلاقاً من مسار المطابقة مع الحقيقة، والترتيب الصيغي المتباين يولّده التركيب الصيغي الذي يتراكب فيه صنفان صيغيان منذ المرحلة الثانية. ويتوطّد منح الأبعاد في الوقت الذي يتوضع فيه التأشير والعمق اللذان يحرّضان انبثاق المبلَغ. إن الفعّالية التصويرية تقوم على الأقطاب الدلالية المادية وهي تجليّات غير مباشرة للكنه. وقد رأينا أنها تؤثّر على ذات الحسّ بدلاً من أن تخضع لها. والأسلوب التوتري يوفّره الإبطاء الذي يُفضي بدوره إلى "فقدان مفهوم الزمن"، وإلى الشعور بالأبديّة. يبقى هنالك الأثر الذي يصيب الجسد الذاتي من "رعشة ولذة وسكينة" والذي قلّما بيّناه، لكنه حاضر باستمرار. لنتذكّر الرماد المضيء أو الضباب الخفيف اللذين يسقطان على المشاهد ويجعلانه يطرف عينيه عندما يتأمل لون العتمة طويلاً(ص 87). ولنتذكّر أيضاً هذا التبرير المدهش للوسخ:

لا يقل صحة أن يقال: إننا نحب ألوان ورونق شيء ملطّخ، أو يبدو ملطّخاً، بفعل الوسخ أو السخام أو تقلبات الجو، كما أنه يريح قلوبنا ويهدّئ أعصابنا أن نعيش في مبنى أو بين أدوات تمتلك تلك الصفة (ص38).

من الواضح هنا أن الإبطاء المحيط هو أيضاً إبطاء للأحداث الجسدية وإبطاء للتوترية وبالتالي تخفيض لردّ فعل الأحاسيس الصادرة عن الجسم.

لقد اجتمعت الشروط كلّها إذاً كي يُظهر الخطاب آثاراً عاطفية. إن العمليات المظهرية والصورية والصيغية تساهم كلها في تغييرٍ واحدٍ للعالم السيميائي، وفي تقسيم هذا العالم إلى ثلاثة أطوار: 1- طور التقرّب من عتبة الإحساس 2- تجاوز العتبة 3- التمركز في العالم الآخر. كل طور من هذه الأطوار قابل لإنتاج آثاره العاطفية الخاصة التي سوف نتفحصها بالتناوب.

التخوُّف

إنَّ غرابة الأحاسيس التي تسكن الذات، تُعلمها بالوجود المحتمل للعالم الجديد حتى قبل أن تتخطى عتبته. إنَّ اجتماع الإبهام والشك والسر في الطور الأول هذا يحرِّض *التخوّف*:

"ألم تشعروا أبداً بذلك التخوّف الذي يشعر به المرء إزاء الأبدية، كما ولو أن الإقامة في هذا الفضاء تفقدنا مفهومَ الزمن، وكما لو أن السنوات تمضي دون أن يشعر بها المرء، كأنه يصبح عجوزاً أشيبَ لحظة مغادرته لها ؟ "

لا ينجم التخوّف عن الأبدية المستوطنة، بقدر ما ينجم عن فقدانٍ للملكات المُعرفية وللمبادرة التي تميّز الّذات في هذا الطور الأول. إن الذات التي تجابه عدم معرفة العالم المادي ومبادرته، تقاوم التقرّب من العتبة الحاسمة. ويلد *القلق*، الذي يمكن أن يكون هنا شكلاً من أشكال التخوّف، من كون الصور الغامضة تبدو فوحانات مادية مباشرة للعتمة، أي تجليّات غير محتملة للكنه الذي تخفيه.

الافتتان

يظهر *الافتتان*[1] ورعشة النشوة التي ترافقه أحياناً في اللحظة التي يتم فيها تخطّي عتبة الحساسية. وسواء تم ذلك بواسطة "اللغز" (المعرفي) أو بواسطة الإبطاء (المكرر أو المتنامي)، فإن الافتتان يترافق مع عتبة الإدراك الحسي الحاسمة. تبدأ الومضات بإحياء المادة وتقترن أشكال مظهرية جديدة بالإبطاء.

---

[1] – لو أردنا التركيز على حدود المقاربة اللفظية الصرف، لكان يكفي أن نقارن بين الافتتان بالظل عند تانيزاكي والافتتان بالبريق عند ايلوار كي نقيس، تحت غطاء لفظي واحد، الإنزياح الدلالي الذي يفصل بينهما.

لقد سبق وذكرنا ظهوراً جديداً لهذه الأشكال، يبدو فيه الافتتان الذي يخص اللك الذهبي كنتاجٍ لصيغة ابستمولوجية ومظهرية متكرّرة: "النور المتقلّب" و"نبضات الليل التي هي ومضات اللهب"، تفتن الإنسان قبل أن تحثه على حلم اليقظـــة"، أي أنها توقف سير حياته الداخلية وتحرّكه بالكامل كي يشعر بجمال اللحظة.

بمعنى أن الافتتان هو استلاب، لأنه يؤدي إلى ضياع مبادرة الذات ويتركها تواجه الآثار الحسيّة لعالم العمق الماديّ. بمقدور الذات أن تتخلّص أيضاً ممـــا ينتظرها، وأن تزيل الافتتان كأن ترّف جفونها مثلاً. لكن إذا استسلمت الــذات، عرفت النشوة:

"إنني أتلذذ مسبقاً وسرّاً بعطر الشراب كلما شعرت بأنني منجذب إلى دائرة النشوة. إن هواة الشاي[...] يعرفون بهجة ربما تكون قريبة من الإحساس الذي أشعر به" (ص 46).

إنّ الذات تتخلى حينئذ عن كل كفاءة وعن هويتها الصيغية السابقة وتقبل أن تصبح مجدّداً ــ للحظة واحدة على الأقل ــ ذات شعور خالصة وأن تقوم مـــن جديد بالمسار الكامل لإعداد الذات السيميائية. هذا الطور "العاطفي" يُظهر كـــل خصائص مجانسة الوجود السيميائي : تتوضّع الاستجابة للعوامـــل الخارجيـــة extéroceptivité على الاستنباهية الباطنية[14] interoceptivité فـــي اللحظة التي تُحرّض فيها التقبليّة الذاتية[15] proprioceptivité. إنّ الرعشة أو اللذة ــ التجليات الجسدية للتحريك الكامل لكنه الذات ــ تأتي لتقرّ بإمكانيـــة إدلالٍ جديدة تخصّ العتمة.

الوساطة والسكينة

ما أن يتم تجاوز عتبة الحساسية حتى يتمركز المشاهد في عـــالم ســـيميائي آخر، يتميّز أولاً بانصهار بين الذات والعالم. ولئن تبوأ المشاهد هذا العالم، فلأنه رضي لحظة الافتتان بأن يجتاح العالم الخارجي كيانه الـــداخلي. إن الوســـاطة تُظهر استبطان العالم الحسي. وتُظهر السكينة الانسجام الجديد الذي توطّد بـــين الجسد الذاتي والفكر وعالم الظل. يشير تانيزاكي مثلاً إلى أنه "*قيل إنّ الطـــبخ*

---

[14] – صفة الحساسيات التي تتلقى تنبيهاتها من الجسم حيث تحدث.

[15] – صفة الأحاسيس الصادرة عن الجسم والتي تدل على الوضع والحركات والتوازن... الخ.

الياباني ليس شيئاً يؤكل وإنما شيئاً يُرى. في هذه الحالة تحدوني رغبة لأقول إنّه يُرى ويُتأمل ! إنها بالفعل نتيجة الانسجام الصامت بين وميض الشموع الطارفة في الظل واللمعان والبريق" (ص 46).

إن *الوساطة* تكون إذاً العاطفة المرتبطة بفعل معرفي بطيء استبطن مسبّقاً موضوعه المنتقى في العالم الخارجي بفضل مجانسة الوجود السيميائي (انظر "الانسجام" في المثال السابق و"التوافق" المذكور سابقاً).

أما بالنسبة للسكينة التي تعقب التخوّف والافتتان اللذين يوتّران ذات الإدراك الحسّي، فإنها تكرّس هذا الانسجام عبر استرخاء وراحة الذات التي فقدت مفهوم الزمن.

الكآبة وجمال الظلمة الموجع

لكن إذا فقدت ذات الإدراك الحسيّ مفهوم الزمن، فإنَّ الأمــر لــيس كــذلك بالضرورة بالنسبة لذات البلاغ التي، كما رأينا، تحتفظ، بصفتها مقاماً لرقابــة الخطاب، بإمكانية تقييم مجازي لتجارب محكية بمعناهــا التصــديقي. إن ذات الإبلاغ تستطيع بالأخص الاحتفاظ بمفهوم الماضي المنصرم: تبدو عندئذٍ طبقات المادّة المعتمة بأنها تناضدات للماضي، ويبــدو أن العمــق الســاطع والفــاتن للموضوعات والفضاءات المعتمة، قد احتفظ بــذاكرة حضــارة فــي مرحلــة الانقراض.

وفي اللحظة نفسها التي يبدو فيها العمق المادي المضاء بشكل خفيف، يدعو ذات الإدراك الحسّي إلى الذوبان فيها، وإلى الإحساس بنشوة لا زمانية، فإن كل شيء يحدث وكأنَّ ذات الإبلاغ تناظر العمق الذي يجب تجاوزه، والذي يتراجع إلى ما لانهاية مع عمق زماني وثقافي. إنَّ وصل العمليتين (الانصهار الفــاتن والتقويم الزمني والثقافي) في صميم الممثل نفسه (مشاهدنا) يحرّض الإحساس بــ "الكآبة الموجعة للأشياء" (ص 22).

إنَّ جمال الظل يؤدي إلى التصاق adhésion مولِّد للانقباض ("موجع" في النص الفرنسي، "يدعو للرثاء" في الــنص الأصلي) ليس فقط لأنه يأسر الذات (راجع الافتتان) لكن أيضاً لأنه يتضمن جزءاً من الحضور وجزءاً من الغياب. الحضور هو حضور ماديّ خاص بالعتمة التي تتبدَّى أمــام تقــدير المشــاهد. والغياب هو غياب عالم قيم يُفترض أن يمنح معنى لهذا الحضور المــادي. إنّ

"الموجع" (أو "الطعم المثير للشفقة") هو نوعاً ما الأثر المخيّب لعودة مصطنعة تخصّ عالمَ قيمٍ سلفيّ، بوساطة الحضور المادي. وبالعكس، فـإن الكآبـة (أو "الحزن" في الـ نص الأصلي) تركّز على الضياع، لأن الذات تُقـدِّر ــ في الإبطاء الشامل الذي انغمست فيه ــ مدى بُعد وغرابة ما ذُكر بـه الحضـور المادي "هنا والآن". وهكذا فإنّ المسار العاطفي يُفضي في هذه الحالة إلى تحويل مضاعف. يكمن هذا التحويل في استحضار عالم قـيمٍ لا تـتمكن ذات الإدراك الحسيّ من بلوغه، ثم تُقدِّر ذات الإبلاغ مدى بطلانه.

جمالية الخضوع

لا ينفكّ *مديح الظل* يذكّر بأن الشرقيين يتقبّلون الأشياء كما هي، ويتكيّفـون مع الضغوط المفروضة عليهم. يتعارض هذا الموقف المبـدئي مـع موقـف الغربيين الذين لا يتكيّفون مع الضغوط المفروضة عليهم أبداً. هذا الفارق ليس مبتكراً، وطابعه المنمَّط هو بالأحرى طابع رادع إذا فهمناه حرفيـاً، وكشـرحٍ شاملٍ أ يذكره تانيزاكي ــ لجميع الخيارات الثقافية والجمالية. رغم ذلك فإنّ هذا الفارقَ يجد مكانة له في التشكيلة لو اعتبرناه شكلاً حياتياً.

يشكّل الخضوع عندئذ عنصراً من العناصر التي تساهم في "التحوير المتّسِق" الذي نتعرّف عليه بالإجماع في شكل حياتي. وكما هو الأمر فـي كـل شـكل حياتي، فإن التحوير يؤثّر على مجموع مستويات المسار التكويني للدلالة.

من أجل البدء، يندمج الإكراه الخارجي مع نوعٍ من الفلسفة الحياتيـة التـي تؤثّر حتى على مقوّمات البنيان السيميائي. يُظهر ب.أ.برانـت فـي "الهيكـل الصيغي للمعنى" أن جميع التصييغات تتولّد انطلاقاً من وجوب–الكنه. ويتصوّر غريماس في "سيمياء العواطف" حدوث المعنى بمثابة انقطاع يحدث انطلاقاً من الضرورة الخاصّة بالعالم الطبيعي، وكانشقاق مؤسّس يتعلّق بالشروط المسـبقة للدلالة. ويمكننا التساؤل إذا كانت هذه التعابير الحاسمة بعض الشيء مسـتوحاة من "أوروبية مركزية" لا مفرّ منها. ولئن كان للشرقيين أذواق جمالية خاصّـة بهذا الشكل، فلأنّهم يبحثون عن التكيّف مع الحدود المفروضة عليهم، ولأنهـم اقتنعوا في كل زمان بوضعهم الحالي. وعلى العكس فإنّ الغـربيين "*الـذين يترصدون التطور دائماً، يبحثون باستمرار عن حالة أفضل من الحالة الراهنة*" (ص 80). هذه المقارنة تلخّص إذاً وجود موقفين شبهَ فلسفيين إزاء الضرورة.

فإما التكيّف مع هذه الضرورة، أو التقليل من أهميتها. وهكذا فإن مرشّحات الضرورة التكوينية، التي جعلتها هشاشة مواد البناء إجبارية، تحوّل جمالية الحياة اليومية. وكما يقول تانيزاكي *"فإن الياباني الذي هو أيضاً يفضل بالتأكيد حجرة مضيئة على حجرة مظلمة، اضطر بهذا الشكل أن يجعل من الضرورة فضيلة. لكن ما نصفه بالجميل ليس عادة سوى تصعيد لوقائع الحياة "* (ص51).

إنّ جمالية تصعيد sublimation[16] الحياة اليومية عند الشرقيين يتعارض إذاً مع جمالية البحث quête عند الغربيين. هذان الشكلان من أشكال الحياة يتضحان بصدد بيوت الخلاء على الأخص. فمن جهة *"نجح اليابانيون على نحو مفارق بتحويل المكان الذي يفترض أن يكون بالتحديد أقذر مكان في المنزل إلى مكان يتسم برفعة في الذوق* "(ص21). ومن جهة أخرى، فإن الغربيين *" قرّروا عمداً أنّ هذا المكان غير نظيف وأنّه يجب أن نحذر أي تلميح به أمام الناس"* (ص 21).

فبعضهم عمل على الاضطلاع بالضرورة، وبعضهم الآخر أنكرها. من جهة، ينطبق مسار التصعيد مباشرة على الظهور الناقص الناشئ عن الإكراه. ومن جهة ثانية، يأتي البحث ليولّد تعويضاً عمّا طُرح بمثابة افتقار.

هذا يعني أن هذا الخيار الأولي سيفرض أشكالا سردية أخرى على مستوى آخر من المسار التكويني: من جهة جمالية البحث (مقاومة الضرورة الأولية أو تجاوزها) يتّخذ البعد السردي شكل ترسيمة سردية أُصولية هدفها بصفة عامة، كما نعرف، انعكاس المضمون. من جهة تصعيد الحياة اليومية ("جعل الضرورة فضيلة") يتّخذ البعد السردي شكل توصيف زائد surdétermination للمضمون يتيح تغيير العالم (المستوى السيميائي) دون تغيير المضمون.

إن المركّب الصيغي المنظّم سابقاً يبدو شديد الوضوح بهذا الصدد. فانطلاقاً من "الإبهام" و"الشك" قد تكون ترسيمة البحث حاولت استعادة "الوضوح" و"اليقين"، والارتباط من جديد مع الحقيقة وذلك بمطابقة الظهور مع الكنه المعتبر كثابتة. وعلى العكس، فإن ترسيمة التصعيد تكمن في زيادة توصيف عدم اليقين الأولي، وفي تحويله إلى رؤيا دون قلب مضمونه، أي في التفتيش

---

[16] - إرضاء حافز ما بصورة غير مباشرة ولكن بطريقة غير مقبولة اجتماعياً (المترجم).

عن مستوى كنه آخر لمطابقته مع الظهور المعتبر كثابتة[17]. كما أنّ "الصدى" الذي يؤثّر في الكنه ويحوّله إلى عمق ليتكيّف مع الظهور، يحلّ محلّ "المرجعية" التي تحيل الظهور حتماً إلى الكنه في عالم البحث أو السعي.

حتى إنه يمكننا التساؤل إلى أية درجة يجب ألا نغيّر في المبدأ القائل: إنّ الدلالة لا تدرك إلاّ عبر تحويلاتها. إذا فهمت التحويلات كعملية "قلب للمضمون" حصراً، فإنّ هذا المبدأ يضمحل عندئذ في عالم تانيزاكي. وإذا فهمت بشكل أشدّ غموضاً، "كتغيير في المضمون" سينبغي عندئذ من الآن فصاعداً التفريق بين نوعين من التغيير على الأقل: تغيير بالقلب يقوم على الاختلاف، وتغيير بزيادة التوصيف يقوم على الارتباط.

إضافة لذلك فإن الخضوع، كشكل حياتي، يخضع أيضاً لمعيار مظهري. إن التصعيد الذي يرافقه معدٌّ بطريقة ما لجعل حالة الضرورة تحتمل دون الانشقاق عنه. وبالعكس يُفترض أن تتجاور جمالية البحث هذه الحالة. من وجهة النظر هذه، يلعب الفصل دور المحور المنظّم. إن جمالية التصعيد تسمح بالبقاء دون الفصل. وترغم جمالية التجاوز على تخطّي عتبة الفصل وعلى تغيير العالم. هذه الملاحظة تحيلنا إلى مديح الوسخ والزنجار. كل شيء يحدث وكأنّ اليابانيين هم داخل الواقع الذي من خصائصه المادية أنه مستهلكٌ وتالف وقذرٌ. وعلى العكس يبرع الغربيون في إنكار كل ما يكوّن الطابع الواقعي الملموس والثابت للعالم. فيكون عالم الظل، على نحو مفارق، هو العالم الواقعي وعالم الضوء هو العالم الخيالي. إنه انعكاس غير متوقّع لأنّ تانيزاكي لا ينفك يصف المسار المناقض. لكن يجب ألاّ ننسى أن المحاولة كُتبت من وجهة نظر مشاهد معاصر منغمس في حضارة متغرّبة occidentalisée وهذا ما يشكو منه في مطلع المحاولة وفي نهايتها. كما أن القيمة الواقعية لعالم الإضاءة من وجهة النظر هذه هي القيمة المرجعية.

إن *الخضوع* التأمّلي يحاكي أخيراً تنظيماً معيّناً لعالم العواطف. بالفعل، إن التكيُّف مع الضرورة وجعل الافتقار أو النقص بشكل يمكن تحمُّله، يعني في الوقت نفسه التخلّي عن إظهار الحالات النفسيّة التي يمكن أن تتولّد عن ذلك.

---

[17] - بالرجوع إلى تحليل التحويلات التصديقية السابق، نلاحظ أن الكنه في نهاية المسار هو الذي تحوّل وليس الظهور، وهو تحويل يُحدث أثر " الحقيقة الأصيلة" بتغيير دلالي للمستوى بالنظر إلى "الحقيقة البدهية " الأولية.

و"الإسرار" العاطفي هو أثر آخر للإبطاء، وللتبديد التصديقي للطاقة التي تشكّل كامل المسار.

إن *الخضوع* وتصعيد الحياة اليومية يحوّلانِ إذاً تشكيلة الظل بكاملها إلى فلسفة للحياة اليومية، أو إلى فهم للوجود المنظّم "كتحويرٍ متّسق" لكل المؤشرات التي تميِّزه: الأنماط الحواسيّة وعلاقات المكان والزمان وقيمة العمق، وإظهار سير الحدث والتصييغ ومعالجة الوصل وحتى الطريقة التي نمنح فيها معنى لمشروع حياتي. يتم تحديد كل هذه المؤشرات، ومن ثم تكسب صفة جمالية لإنتاج *شكلٍ حياتي* وحيد.



الخاتمة

إنّ القضية التي تواجه السيمياء اليوم ــ بصفتها علماً ومشروعاً علمياً ــ في سياق سبر "الشروط المسبقة" للدلالة، لا تكمن في التساؤل عمّا إذا كان الإدراك الحسّيّ و"الشعور" من شأنها، بل إذا كان ممكناً مفصلتهما ضمن منظور ينسجم مع النظرية السيميائية بمجملها. وبصورة عامة، عند صياغة هذا النوع من الأسئلة بمفردات "مجالات" وتقسيمات علمية ــ حتى للتفاوض من أجل انفتاح نظري ــ لا يمكن أبداً الحصول على أجوبة أخرى إلاّ بمفردات تتعلق بالسوسيولوجيا وتاريخ العلوم. لذلك يجب أن تنقلب القضية وتصبح مشكلة ابستمولوجية ومنهجيّة: طالما يُشتبه بأنّ الإدراك الحسّي يحتوي على تمفصلات من نمط سيميائي، فهل يمكن تصور الحس والمعرفة معاً دون فجوة نظرية معيبة ؟

ليس من السهل مفصلة الإدراك الحسي مع الشعور، لأن في ذلك مجازفة، في كل لحظة، إمّا بإسقاط المستوى الظواهري (الشروط التوترية المسبقة) على المستوى الفكري، أو بالاكتفاء بمقاربات حدسيّة يتعذر التحقق منها، متصورين بذلك الإخلاص والأمانة للموضوع.

لقد عكف غريماس في كتابه "في النقص" على هذا التمرين الخطر الذي يكمن في عدم الوقوع في الرمضاء ولا في النار، فاعتمد كتابه "سائلة" fluente (بالمعنى الذي يستخدمه ميرلوبونتي)، إيحائية أكثر مما هي توضيحيّة، تحاول نقل الآثار الجمالية للموضوع المحلّل إلى الخطاب. كان ينبغي البدء بهذه الطريقة وذلك لعدم توفر وسائل تحليلية واضحة المعالم.

أما الآن فقد ولّى زمن الإيحاءات والرسوم الأوليّة. وبما أننا لا نمتلك أسلوب غريماس أو بارت أو كالفينو في الكتابة، فقد اخترنا أن نقترح، مستندين إلى الصور والنصوص، بعض التمفصلات الممكنة بين عالم الشعور وعالم الإدراك الحسي، غير المعروفة بعد في السيمياء معرفة جيّدة.

لم تكن غايتنا معرفة الشروط السيكولوجية التي تثير الذات لحظة مقاربتها للعالم الحسّي في الخطاب، بل على العكس، التعرُّف على الأشكال السيميائية (أو قبل السيميائية) التي ترتسم في الإدراك الحسّيّ. من وجهة النظر هذه، فإن نتائج البحث ليست كاملة بلا شك، ولكنها واقعيّة. إن آثار الحضور والغياب وأشكال العمق والمورفولوجيات الكميّة/النوعيّة والمظاهر الإيقاعية والسرعات الإيقاعية هي من بين الأشكال التي يمكن تصوُّرها والتي تطرح مجدداً بإلحاح كبير من أجل فهم القصيدة واللوحة التشكيلية والفيلم السينمائي والمحاولة الأدبية.

بالنسبة للتقليد السيميائي الأكثر انتشاراً، لا يخص الإدراك الحسّي بشكل عام سوى الدّال signifiant أو على الأقل جوهر الدّال. أما في النظريات السيميائية "الثالوثية"، فهو يخصّ في الوقت ذاته المرجع والعلامة signe المعتبرين بمنزلة مقامين من مقامات الحسّي. لكن منذ "علم المعنى البنيوي"، اعتبر غريماس، على غرار ميرلوبونتي، أنّ "الإدراك الحسّي الداخلي" (الفكر المحسوس la pensée sensible إذا صحّ التعبير) وإدراك الجسد الذاتي لنفسه هما على درجة واحدة من الأهميّة. واليوم يتم الحديث في أوساط علم المعنى المعرفي حتى عن "الإدراك الحسّي الدلالي"[1]. إن إدراك العالم لا يُعتبر إذاً مجرَّد إدراك للعالم الخارجي، بما أنّ كل ظاهرة دالّة (تستجيب للعوامل الخارجية والداخلية أو التي تصدر عن الجسد) تكون صالحة لإدراك حسّي من جهة، وقد أظهرنا أنّ هذا الإدراك الحسّي يولد من جهة أخرى، رواسم schèmes ذات طبيعة دلالية.

بناءً على ذلك، فإن الاهتمام بتمفصل العالم الحسّي لا يعني فقط الاهتمام بالتصويرية figurativité – فالتصوّري figural يطالب مباشرة بحقوقه كشرطٍ مسبّق للتصويري figuratif[2] – كما أنه لا يعني الاقتصار على

---

[1] – لاحظنا من خلال ردود الفعل والتأويلات التي أثارها هذا الكتاب في مختلف أرجاء العالم أنه تم فهم مشروعنا بشكل خاطئ. فقد رأى بعضهم فيه رفضاً لصرامة علوم اللغة و"للمشروع العلمي" السيميائي. كما رأى البعض الآخر فيه بالأحرى سَبقاً أدبياً رائعاً أصبح من الممكن الوصول إليه أخيراً. مع ذلك نقول إنّه كان بداية جديدة...

[2] – إنّ التصويري figuratif هو صورة مرئية بشكلٍ صرف ومستقلة عن أي مرجع خارجي، أي عن أي مفهوم أو سرد، في حين أن التصوّري figural هو صورة مالا يمكن تشكيله أي صورة شيء غير مادي. إنه يظهر فيضاً من الصور ومنطقاً يخرق منطق الخطاب، ويعطي التصوّري شكلاً لما يحيل إلى الامتداد نحو الخارج فيترك فيه أثراً ويتسجّل

مستوى التعبير. لذا فإن سيمياء المرئي هي حتماً سيمياء بشكل كامل، حيث تتمثل فيها بالتأكيد التصويرية والتعبير التشكيلي plastique للمرئي، إضافة للبنى الفاعليّة والصيغيّة والمسارات العاطفية لمقامات الإبلاغ.

إنَّ الموقف المعتمد في البداية والذي يكمن في بناء تشكيلة سيميائية، ويضع داخل قوسين بشكل مؤقت التعيينات investissements[3] التصويرية والموضوعاتية والسردية التي تكسوه، يمكن أن يظهر محفوفاً بالمخاطر، لكنه الشرط الوحيد، كما يبدو لنا، كي نأمل إدراك خصوصية المرئي كمرئي. إنَّ النتائج التي تم الحصول عليها ــ الآثار الدلالية لــ "حالات" الضوء وعتبات الإحساس إضافة لتنظيماتها التركيبية ــ تثبت أنَّ الرهان يستحق الطرح على الأقل. ومهما كان مستقبل هذه الاقتراحات، فهي تبيِّن أنَّ الإدراك الحسِّي في الصورة والفيلم والنص لا ينجم فقط عن مستوى التعبير، لكنه يحرِّض أشكال مضمون صالحة لاستقبال المضامين الموضوعية والتصويرية والسرديّة لحظة استثمارها للنص.

إنَّ تشكيلة الضوء في الخطابات المادية تشارك في أنظمة القيم التصويرية الأولية (ايلوار) وفي السردية وتخطيطاتها (غودار) وفي التصييغ والعاطفة والجماليّة (ايلوار وتانيزاكي) أو في شكلية هائلة وكونيّة (تشورليونيس). لقد حدث بطريقة ما الشيء الذي لم نتوقعه. فقد رأينا أن الأشكال التي يشارك فيها الضوء وشروط الإدراك الحسي للعالم المرئي بشكل عام تفرض قوانينها على البنى السردية والصيغية والتصويرية والعاطفية والجمالية.

رغم ذلك، ليست مادّة الدَّال (النمط الحواسّي على سبيل المثال) هي المسؤولة عن حالة الأشياء هذه، لأن "قوانين" المرئي هذه هي تخطيطات دلالية (أشكال مضمون) ملازمة للتمثيل الخطابي للضوء.

من ناحية أخرى، تستخدم سيمياء العواطف من أجل مفصلة الشروط المسبقة للدلالة مفهومين أساسيين يسمحان لها بفتح حوار مع علوم الطبيعة: فهناك من جهة، التوترية التي تظهر بطريقة ما كصياغة ظواهرية جديدة للعالم، كما تتصوَّره العلوم الفيزيائية بمفردات الطاقة، ومن ناحية أخرى، فإنَّ النقل

فيه كقوّة دينامية وإيقاعية ورغائبية..(راجع مقال "ماهو التصوّريfigural؟" لــ أوليفييه شيفر، مجلة Critique عدد 630، عام 1999) (المترجم).

[3] - إنَّ التعيين هنا يعني إسناد قيم دلالية محدَّدة بشكل مسبق إلى بنية تركيبية معيَّنة. (المترجم).

الشعوري phorie الذي يحسب حساب الجسد في صدع الخطاب، يستدعي تصوُّراً حيوياً للعالم الإنساني. ومجمل القول إنَّ الأمر يتعلّق بتحديد كيفية تجلّي الطاقات التي تكوِّن العالم الطبيعي، والعالم الحي بالنسبة للإنسان لحظة استعداده لإسقاط التمفصلات الدلالية الأولى فيه. وعلى هذا الصعيد أيضاً، فإن اللغة هي التي تمنح العالم دلالة، وتحوّل في هذه الحالة التدفقات الطاقيَة إلى تدفقات ناقلة للشعور.

ضمن هذا المنظور، يُشتق أثرا المعنى الكبيران اللذان تعرّفنا عليهما في تشكيلة الضوء ـــ آثار دلالة "الحالات" الضوئية المرتسمة على الفضاء الإشاري للإدراك الحسي من جهة، وآثار دلالة عتبات الإحساس من جهة أخرى ـــ من تعديلات الشدّة الضوئية ويظهران كآثارٍ توترية وآثارٍ دفاعية لا شعورية.

من ناحية الآثار التوترية، فإن التنظيم التقسيمي للمَشاهد المظلمة أوالضوئية والديناميات المساحية وتوزيع البوارق والإضاءة والألوان والمادة الضوئية على وجه الخصوص، يمكن أن يبدو كنتيجة إدراكٍ سيميائي لآثار مختلفة تعرف في علم البصريات تحت اسم الحيود والانكسار.

ومن جهة آثار النقل الشعوري فإن حساسية الجهاز البصري عند الإنسان تحدِّد عتبات وممرات بين عدَّة عوالم سيميائية تتميَّز بالسرعة الإيقاعية والتعديلات الإيقاعية التي تفرضها على من يريد اكتشافها مع كل النتائج الصيغية والعاطفية التي تترتب عليها. يمكن عندئذ أن تُفهم آثار النقل الشعوري للضوء، كمسالك متسارعة أو متباطئة، يسيرة أو عسيرة، يقوم بها جسد حاس وهمي يشق لنفسه درباً في فضاء الآثار التوترية.

إنَّ التجانس المفترض *لتوترية النقل الشعوري* تصونه التفاعلات التي نلاحظها (اختيارات، توجُّهات، تحريفات متبادلة) بين مورفولوجيات الضوء التوترية، ومحاولات الجسد الذاتي في أن يجد لنفسه درباً أو مكاناً فيها.

إنَّ العمق، الذي نصادفه غالباً في خفايا التحليلات المادية، هو أحد الآثار الأكثر بروزاً لهذا التفاعل. فمن جهة تتأقلم مورفولوجيات الفضاء التوتري إلى حد ما مع إدراك يحدث انطلاقاً من إحداثيات ذات الإدراك الحسي. ويمكن للذات، من جهة أخرى، أن تشعر بأن عمق الفضاء ينبذها أو يجذبها وبأنها على حوافه ومدعوة لتجاوزه، منقادة نحو مكان مركزي أو مبعثرة في كل الاتجاهات. من وجهة النظر هذه، يظهر العمق كمفهوم يوحِّد مجمل التشكيلة.

لكن هذه الأصداء "الفيزياويّة" physicalistes و"الحيوية"، لا تنزع شيئاً من كون *العالم المرئي تشكيلة سيميائية بشكل كامل* حصلت على حقها في

الاستقلالية بفضل التمفصلات التي تم إسقاطها باسم الدلالة والقصدية. وفي حال نسينا هذا الأمر، فإن حساسية العالم المرئي للتغيُّرات الثقافية تذكِّرنا بذلك. بالفعل إن دراساتنا الفعلية الأربع تُظهر بتنافسٍ أنَّ كل ثقافة ونطاق أو عصر جماعي أو فردي، يمكن أن يفرض "تحويره المتّسِق" على إدراك العالم المرئي، بما في ذلك آثاره التوترية والناقلة للشعور: فمنهم من يحتفظ بشكل رئيسي بالبريق والإضاءة لحظة الانبهار، ومنهم من لا يرى إلاَّ اللون والماء في الإبطاء الخاص بالظلمة، ومنهم أيضاً من يستخدم جميع الإمكانيات كي يغذي النشأة الكونية cosmogonie للمرئي، المدركة عبر تحولاتها الثقافية.

إنَّ الدليل الأكثر وضوحاً على حساسية التشكيلة الثقافية هذه هو تكرار *الشرط البين ــ ذاتي*. ويتجسَّد هذا الشرط في مبدأ الوساطة عند ايلوار وفي الرابط الاتصالي عند غودار، وفي تعدد الصور عند تشورليونيس، وفي نشأة مبلَغ عاطفي عند تانيزاكي. إنَّ الإدراك الحسِّي للذات الفردية لا يكفي إذاً على الإطلاق من أجل تأسيس القصدية. يقوم عندئذٍ البعد الثقافي للإدراك الحسِّي الضوئي على هذه *القسمة القصدية* *partage intentionnel* التي تحرِّضها الأوجه المختلفة للبين ــ ذاتية.

إنَّ الآثار الملحَّة للاستخدام وللتخطيط الثقافي ولتنميط المرئي واستنكاره، وللممارسة الإبلاغية، تثبت إلى حدٍّ ما أنَّ تشكيلة الضوء ــ على الرغم من انبعاثها بالنسبة للذات الإنسانية من الطاقات التي انغمست هذه الذات في داخلها ــ قد قطعت الصلات التي كانت تربطها بالقوانين الفيزيائية أو البيوفيزيولوجيّة. إنها تشارك عندئذ في تاريخ الأفكار والثقافات وأوجه الحياة. وكأن الآثار التوترية والناقلة للشعور لا يمكن أن ترتبط مع بعضها إلاَّ ضمن رؤية أشياء يؤثر بها اختيار وتوجيه ثقافيين. لنتذكَّر الفضاء اللوحة المليء عند غودار حيث إن الجسد الكامن للمشاهد لا يستطيع السير في حميمية شكل سينمائي جُمعَ بقوّة إلاَّ بعد تفجير الرواسم الثقافية للعمق والضوءِ الذي يكوِّنه، وبعد تأسيس نظام أشياء جديد يكون أيضاً فناً حياتياً جديداً تحلُّ فيه ثقافة المقاسمة والهبة محل ثقافة الاختبار والتوسُّع.

كذلك هو الأمر عند تانيزاكي، فالأصداء السامية والتأمُّليّة للون والمادَّة في الظلمة لا يمكن أن تتحقق إلاَّ بعد تقبُّل فكرة البحث، وتجاوز النفس وتصفية الافتقار. وهي ليست الطرق الوحيدة التي تمنح الحياة معنى، إذ يمكن بالعكس العناية بالافتقار والنقص لمجرّد التمتّع بما يجلبانه من ملذات يومية.

بالمقابل فإن ايلوار يوصي بالملل والتطلُّب لمواجهة الانتظار والأمل اللذين "يشويان" العيون. فعدم الرضى المطلق، لا يحرِّض لديه البحث أو تصفية الإفتقار فقط، بل المطالبة بالوصل الفوري مع العالم المرئي بأكمله، إذ يكفي أن يتّخذ هذا العالم شكلاً أنثوياً.

أما المجازفة عند تشورليونيس فهي أيضاً بمستوى الرهان. فالتحويلات التي يفرضها على مشاهد الكون والتاريخ الإنساني تؤدي دائماً إلى الوصل النهائي مع البريق المكثّف في كوكب من الكواكب، لقاء إذابة المعالم والأشكال المرئية.

إنَّ الممارسة الإبلاغية تكوِّن الثقافات بصبر وتؤدة، ويحق لإحساسنا وإدراكنا، أن يطالباها بتفسير اختلافاتنا الفردية والجماعية، ويمكنها في هذه الحالة الإجابة والدفاع عن نفسها باسم الاتّساق. وبالفعل، كيف يمكن أن يكون الاتّساق الخاضع خضوعاً تاماً للكليّات universaux والنوئيمات[4] noèmes؟ إنه اتّساق شموليّ totalitaire لا معنى له، لأنَّ ما يشرح كل شيء لا يشرح شيئاً كما نعرف. إنَّ الممارسة الإبلاغية تدعو أشكال إحساسنا وإدراكنا الثابتة، تعزِّزها أو تخرِّبها، تمنحها دلالة جديدة أو تشكِّل عناصرها بطريقة أخرى من أجل إنتاج أنماط جديدة، إذ لا يمكن أن يُحتمل الاتّساق، كأثرٍ محدَّد ومحصور لممارساتنا السيميائية، إلاَّ بهذا الثمن.

---

[4] – النوئيما: المُدرك فكرياً، وفي فلسفة الظاهريات هي مضمون الفكرة في مقابل فعل الفكر، وهذا يطلق عليه Noésis. وهي عند هسرل الجانب الموضوعي في التجربة الحية، أي الموضوع منظوراً إليه من الانعكاس في مختلف أحواله، بوصفه معطى (مثل المدرك، المتذكر، المتخيل) والنوئيما تتميز من الموضوع نفسه، الذي هو الشيء: فمثلاً موضوع إدراك الشجرة هو الشجرة، ولكن نوئيما هذا الإدراك هي مجموع المحمولات وأحوال الوجود المعطاة للتجربة، مثل الشجرة الخضراء، المضاءة، غير المضاءة، المدركة، المتذكرة. (المترجم).

بعض المصطلحات السيميائية

نعرض فيما يلي المصطلحات التي يكرر المؤلف استخدامها في الدراسات التطبيقية علماً أننا استعنّا من أجل تحديد دلالة بعض هذه المصطلحات بقاموس غريماس وكورتيس الذي يعدُّ المرجع الأساسي للسيمياء البنيوية :

* **La sémiotique** السيمياء: علم يدرس الدلالة النصية اعتماداً على أن هذه الدلالة تتوزع على شكل علامات أو سمات، وفق أنظمة معينة. وتقوم منهجية هذا العلم على كشفها وتحديد مسارات تمظهرها في النص .

* **axiologie الأكسيولوجيا**: نظام القيم الأخلاقية والمنطقية والجمالية.

* **aspectualisation إظهار السير الزمني للحدث**: فالحدث قد يتصف بالاستمرارية أو الانتظام أو الاكتمال أو عدم الاكتمال أو الشروع...

* **conversion التحوُّل**: استخدم يلمسليف هذا المصطلح للدلالة على مجموعة من الإجراءات التي تقابل مفهوم "التحويل" في القواعد التوليدية. وقد لجأ عالم اللغة الدانمركي إلى هذا المصطلح كي يبيّن أنّ اللغة ليست بنية ثابتة فقط، بل إنها تتسم بالدينامية والحركة. كما استخدم غريماس هذا المصطلح بمعناه اليلمسليفي وطبّقه على البعد التراكيي والخطابي للسيمياء. يرتبط هذا المفهوم إذاً بالخطاب بوصفه تراكباً من المستويات العميقة. إنّ هذه الطريقة في تصوُّر الخطاب ـــ والتي تسمح، على المستوى التركيبي والدلالي، بإعداد توصيفات مستقلة عن كل مستوى من المستويات العميقة التي تقابل المقامات المختلفة للمسار التوليدي ـــ تثير مشكلة تتعلق بالعبور من مستوى إلى آخر وبالإجراءات التي يجب استخدامها من أجل توضيح هذه التحوّلات.

* **المتصل continu**: أو اللا منقطع ويقابله المنفصل **discontinu**. رياضياً، يقال المتصل على كم يزداد أو ينقص وفقاً لمقاديره القابلة للانقسام إلى ما لا نهاية، كالمكان مثلاً. فيزيائياً، يدل المتصل على الكوانتا (الكوانتوم)، أي على مدٌ يُفترض جريانه بلا انقطاع: التصوُّر التموجي للضوء مقابل التصور الجزيئي الهبائي

moléculaire . في *الكلمات والأشياء* يذهب فوكو إلى أنّ الكليّات والمجاميع الزمنية هي انقطاعات discrétions أو منظومات تتعيَّن فيها العناصر بعلاقاتها التبادلية وبمكانها ولا تشكّل كليّات مؤتلفة.

* **énoncé/énonciation** البلاغ /الإبلاغ: يقول غريماس في *المعجم العقلاني لنظرية اللغ*:

"إن البلاغ هو النتيجة التي يصل إليها الإبلاغ، أما الإبلاغ فهو بمنزلة الوساطة التي تضمن تشكيل كمونات اللغة في الخطاب. من هذا المنظور يمكن تصور الإبلاغ كمكوّن مستقل من مكوّنات نظرية اللغة وكمقام يهيّء العبور من الكفاءة إلى الأداء (اللغويين)، من البنى السيميائية الكامنة إلى البنى المحققة على هيئة خطاب. وإذا تصورنا الإبلاغ بمنزلة وساطة تُنتج الخطاب فمن الضروري التساؤل عن موضوع هذه الوساطة، أي عن البنى الكامنة التي تشكل "منبع" الإبلاغ. ونحن نعتبر أن فضاء الكمونات السيميائية التي يفعِّلها الإبلاغ هو مكان وجود البنى السيميائية السردية التي تشكّل الكفاءة السيميائية لذات الإبلاغ. من ناحية أخرى، إذا كان الإبلاغ مكان عمل الكفاءة السيميائية، فإنه يعتبر في الوقت ذاته مقام تأسيس الذات (الإبلاغية). و يكون المكان الذي يمكن تسميته "الأنا هنا والآن" فارغاً سيميائياً ومليئاً دلالياً: فقذف عوامل البلاغ والإحداثيات المكانية الزمانية خارج هذا المقام (بطرق الفصل أو الإعتاق débrayage)، هو الذي يشكّل ذات الإبلاغ. وإعادة هذه الأصناف نفسها (عن طريق الوصل أو التعشيق embrayage) لتغطية مكان الإبلاغ التخيُّلي هو الذي يمنح الذات قوام الكينونة الوهمي. إنّ مجموع الإجراءات القادرة على إنشاء الخطاب كمكان وزمن — تسكنه ذوات مختلفة عن المبلّغ — تشكّل بالنسبة لنا الكفاءة الخطابية بالمعنى الحصريّ. ولو أضفنا لذلك صور العالم والتشكيلات الخطابية، التي تتيح لذات الإبلاغ بممارسة مهارتها savoir-faire التصويرية، فإنّ مضامين الكفاءة الخطابية بالمعنى الواسع، ترتسم بصفة مؤقتة. ويجب أن نضيف الشيء الرئيسي في آلية الإبلاغ، وهو مفهوم القصدية الذي نفسّره كـ "استقصاد للعالم"، وكعلاقة موجَّهة ومتعدية، تساعد الذات على بناء العالم كموضوع في الوقت الذي تبني فيه نفسها. ويجب أخيراً أن نضيف ملاحظة تخص "مصب" الإبلاغ: إنّ الإبلاغ كفعل يُنتج الإدلال أو مجموعة الأفعال السيميائية المتصلة التي نسميها التحلي. ويواجه فعل الإدلال هنا الضغوط الناجمة عن مادة التعبير التي ترغم على وضع إجراءات

التنصيص textualisation (هذا الإنشاء الأحادي البعد والخطي، والثنائي البعد أيضاً والسطحي ..الخ) ومن البدهي أن الإبلاغ ــ من وجهة نظر المبلّغ ــ يعمل بالاتجاه المعاكس ويقوم أولاً بإلغاء كل خطية. وهناك خلط مؤسف بين الإبلاغ بحد ذاته ــ الذي يعتبر الافتراض المنطقي للبلاغ ــ والإبلاغ المنقول rapportée الذي ليس سوى صورة وهمية عن الفعل الإبلاغي: إنّ "الأنا" والـ"هنا" و"الآن" التي نصادفها في الخطاب البلاغي لا تمثّل الذات أبداً، أو الإبلاغ ومكانه. ويجب اعتبار الإبلاغ المنقول بأنه يشكّل صفاً فرعياً من البلاغات التي تبدو كلغة واصفة métalangage ــ غير علمية ــ للإبلاغ".

embrayage /débrayage* **التعشيق/ الإعتاق**: - يحدد "المعجم العقلاني لنظرية اللغة" مفهوم الإعتاق كعملية يقوم من خلالها مقام الإبلاغ بفصل بعض المفردات المرتبطة ببنيته الأساسية ليكوّن العناصر الرئيسية المؤسِّسة للخطاب. وهناك إعتاق فاعلي وزمني ومكاني. لتمثيل آلية الإعتاق ينبغي أولاً التأكيد على أن ذات الإبلاغ المسؤولة عن إنتاج البلاغ تبقى دائماً مستترة وافتراضية ولا تتجلى أبداً داخل الخطاب (فلا يمكن اعتبار أي "أنا" في الخطاب كذات للإبلاغ بحصر المعنى): لأن الأمر يتعلق في هذه الحالة بإبلاغ خدّاع، أي صريح énoncée énonciation أو منقول rapportée". أما عن الإعتاق الزمني فيمكن اعتباره كعملية طرح لمفردة "**ليس الآن**" *non-maintenant* خارج مقام الإبلاغ مما يؤدي من ناحية إلى إنشاء ***الآن*** *maintenant* في الإبلاغ ويتيح من ناحية أخرى بناء زمن "موضوعي" اعتباراً من موقع يمكن تسميته "**زمن ذلك الحين**" *temps d'alors*. فنعتبر "زمن ذلك الحين" بـ**الزمن صفر** *temps zéro* ونطبق بالتالي الصنف الطوبولوجي: تزامن / لا تزامن (أسبقية-ألحقيه). ويمكن لزمن ***الآن*** أن يُعتق ويُسجَّل في الخطاب كزمن إبلاغي منقول، ويشكّل داخل الخطاب منظومة زمنية مرجعية ثانية. أما الإعتاق المكاني فهو يظهر كعملية تؤدي إلى إبعاد مفردة **ليس- هنا** *non-ici* خارج الصنف المكاني وإلى تأسيس المكان "الموضوعي" للبلاغ (وهو **مكان آخر**) والمكان الأصلي للإبلاغ. من الضرورة وجود صنف طوبولوجي لإنشاء منظومتين للإحالة تسمحان بتأسيس شبكتين من المواقع يمكن أن تحال إليهما البرامج السردية المختلفة للخطاب. ويمكن للوهلة الأولى اعتبار صنفٍ كهذا بمنزلة تمفصلٍ ثلاثي الأبعاد يشمل محور الأفقية ومحور العمودية والمحور

الجبهي. بحيث تلتقي هذه المحاور في الموقع المكاني صفر. لكن هذا الصنف غير كاف إذ يوجد أصناف أخرى تتعلق بالحجوم والسطوح. ونظراً لأن مقام الإبلاغ يمكن أن يظهر في البلاغ بشكل خادع فإنّ مكان الـ **هنا** من الممكن أن ينعتق وأن يُسجَّل في الخطاب كمكان إبلاغي منقول: ويمكنه بناءً على ذلك أن يشكّل منظومة إحالة ثانية تحدّد موقع البرامج السردية.

وعلى عكس الإعتاق الذي يطرد المفردات التي يقوم عليها البلاغ خارج مقام الإبلاغ، فإن التعشيق يشير إلى العودة إلى الإبلاغ، هذه العودة تنتج عن إلغاء التعارض بين بعض المفردات المتعلقة بالشخص والمكان والزمن، وعن إنكار مقام البلاغ.

إن كل عملية تعشيق تفترض إذاً عملية إعتاق سابقة لها. فعلى سبيل المثال، عندما يصرّح شارل ديغول قائلاً: "إن فرنسا بلد جميل"، فهو يقوم بعملية اعتاق بلاغي تتطلب في الخطاب فاعلاً مختلفاً وبعيداً عن مقام الإبلاغ. بالمقابل، لو أن الشخص نفسه قال: "يعتقد الجنرال ديغول أن..."، فإن الأمر يتعلق دائماً على الصعيد الشخصي بإعتاق بلاغي، لكن هذا الإعتاق تتممه مجموعة من الإجراءات التي نسميها التعشيق والتي تهدف إلى المطابقة بين فاعل البلاغ وفاعل الإبلاغ.

ويتألف التعشيق من تعشيقات فاعلية وزمانية ومكانية. ويمكن تصور هذه التعشيقات تصوّراً مستقلاً لكنها غالباً ما تكون مجتمعة ومتزامنة. ومن المستحيل تصوّر وجود تعشيق كامل، لأن ذلك سيؤدي إلى إلغاء أي أثر للخطاب والعودة إلى ما لا يمكن التعبير عنه. فكما لا يمكن وجود سر من الأسرار إلا بقدر ما نشك بوجوده ، فإن التعشيق يترك إشارة ما في الخطاب تدل على وجود عملية إعتاق سابقة له.

إننا نستطيع انطلاقاً من الخطاب "المنعتق" تصور إجراءات تبدّد غموض البلاغ عن طريق الإفتراضات المنطقية الموجودة فيه. وهكذا فإن بلاغاً مثل: "إنك تعمل جيداً ياعزيزي" يمكن فهمه بطريقتين. في الطريقة الاولى يتعلق الأمر بإعتاق بلاغي بسيط (فالمبلّغ يثني بالمديح على شخصٍ ما يعمل بشكلٍ جيد) وفي الطريقة الثانية فإن عملية الإعتاق يتبعها عملية تعشيق (فالمبلّغ يتحدث في هذه الحالة إلى نفسه باستخدام "خطاب باطني"). إن تفسير هذه القراءة الثانية ليس أمراً سهلاً. ولا يمكن أن تنتج قراءة البلاغ بطريقتين إلا من خلال وجود بلاغين مختلفين على مستوى "التركيب العميق". ويمكن وصف البلاغ الثاني ـــ الذي يضع الفاعل

"أنت" مكان الـ "الأنا" ـ كعملية اعتاق ضمني يقذف الـ "أنا"، وقد يتبع هذا الإجراء عملية إلغاء للتعارض "أنا" / "أنت"، مما يتيح تكوّن الـ"أنت". إن هذا التفسير لا يبدو مقنعاً، فهو لا يولي اعتبار لمسألة مهمة ألا وهي الأثر الوهمي الناتج عن تغطية الـ "أنت" لمقام الإبلاغ. من جهة ثانية فإنّ إلغاء التعارض "أنا"/"أنت" لا يمكن أن يكون اعتباطياً. فهو لا يمكن أن يحصل إلا بوجود عمق مشترك وعلاقة يمكن أن تضم المفردتين. وهذا العمق المشترك يتألف من مفردة الـ "لا-أنا" التي قمنا باستدعائها لتحليل العملية الأولية التي أنشأت الإعتاق. وحسب هذا لإجراء الأخير، فإن مقام الإبلاغ يكون منفياً مما يؤدي إلى تكوّن الـ "لا ـ أنا" التي يمكن وصفها بمنزلة المقام العاملي للبلاغ. بناءً على ذلك، يمكن تفسير التعشيق كعملية إنكار لـ " لا ـ أنا" (وهي مفردة انبثقت في أثناء عملية النفي الأولية، التي كونت فضاء البلاغ)، يقوم بها فاعل الإبلاغ وتهدف إلى العودة ـ المستحيلة ـ إلى منبع الإبلاغ. إن التعشيق لا يوقف عملية الإعتاق: فالـ "لا ـ أنا" المطرودة يمكن أن تظهر على هيئة الـ "أنا" أو على هيئة الـ "أنت"، تاركة بذلك هامشاً من الحرية داخل الضغوط السيميائية.

* **Modalisation التصييغ**: إنّ مفهوم التصييغ في السيمياء السردية يعني إعطاء صيغة modalité من الصيغ التالية: واجب الفعل، قدرة الفعل، معرفة الفعل، فنحصل بذلك على ذات مصيَّغة قادرة على الأداء ومتابعة المسار السردي. ولا تدل كلمة صيغة فقط على الأفعال الصيغية التي تحدِّد كفاءة الذات (مثل "أعرف" و"أستطيع" و"أريد")، بل تدّل أيضاً على القيم الصيغية التي يمكن تأسيسها انطلاقاً من أي بلاغ بحيث تحدِّد للذات دوراً أو قواماً أو كفاءة.

* **proprioceptivité التقبُّلية ـ الذاتية**: صفة الأحاسيس الصادرة عن الجسم والتي تدل على الوضع والحركات والتوازن الخ... هذا يعني أن الذات تأخذ بعين الاعتبار الطريقة التي ترى فيها الشيء انطلاقاً من عدد معين من النقاط في المكان. إن الفعل التقبُّلي الذاتي يقع على الحد الفاصل بين حالات الأشياء والحالات النفسيّة، أي الحدّ الفاصل بين العالم والذات. فالمظهر "الموضوعي" للأشياء التصويرية مثلاً لا يدرك بمعزل عن مظهرها "الذاتي" الذي يبنيه المشاهد الموجود على مسافة معيّنة من اللوحة.

* **Prégnance رسوخ بنية، كثافة حضور، ثباتُ شكلٍ نفسيٍّ مميَّز بين أشكالٍ ممكنة**: يعدُّ رونيه توم René Thom أولّ من استخدمَ هذا المصطلح في

نظرية "سيميائية" تتناول التنظيم البيولوجي (الإفتراس والنشاط الجنسي). ويشير هذا المصطلح إلى الأشكال البارزة formes saillantes الدَّالة بيولوجياً والتي يعدُّ التعرُّف عليها ضرورياً لبقاء النوع ، كما أنَّ إدراكها الحسيّ يؤدي إلى تحريض ردّات فعل فيزيولوجية وسلوكية. وهي أشكال تتخذ قيمة بيولوجية. فتجارب بافلوف تُظهر أنه يمكن لأشكال بارزة (قرع جرس مثلاً) ــ من خلال ارتباطها بشكلٍ ثابت، كثيف الحضور ــ أن تصبح أشكالا ثانوية ثابتة. وهذا ما يدفعنا إلى وصفً البنية الراسخة بأنها شكلٌ بارزٌ اتَّخذ صفة الرسوخ، وإلى التمييز سيميائياً بين المستوى "الدلالي" والمستوى الفاعلي والتصويري. إن نظرية البنى الراسخة تتيح إنشاء تصوّر سيميائي فيزيولوجي عن القصدية التي تربط بين الذات sujet والموضوع ذي القيمة objet de valeur فهي توضِّح أنَّ الإدراك الحسيّ للمعنى هو مسار عميق يُرجع البنى الدلالية الراسخة إلى أحوال أو أفعال شعورية أو فرديّة، ولا يعمل هذا المسار إلا من خلال تركيب فاعلي syntaxe actanțielle، أي من خلال "مصير" عملية إسناد القيم إلى الأشياء (كلمة "مصير" مستخدمة هنا بالمعنى الفرويدي: مصير الدوافع والنزوات).

* isotopie القطب الدلالي: يترجم هذا المصطلح عادة بكلمة "تشاكل" (اشتراك في الشكل) وهناك من يترجمها بكلمة "تماكن" (اشتراك في المكان) وهناك أيضاً من يترجمها بـ "المجموعة التناظرية". لقد آثرنا ترجمتها في سياق حديثنا عن الضوء بـ "القطب الدلالي". ويدل هذا المصطلح على أية حال على مجموعة العناصر التي تتيح تناسق الخطاب وقراءته قراءة منسجمة، أي تكرار العناصر النحوية أو الدلالية واطرادها من أجل تأمين الانسجام في الخطاب.

* Phorie/Euphorie/Dysphorie : إن بعض الكلمات في اللغة الفرنسية تنتهي باللاحقة الحرفية "phore" والتي تعني حاملاً أو مولّداً أو منتجاً. وكلمة مثل "euphorique" تعني الشعور الذي يبعث على السرور والانشراح في حين أن كلمة dysphorique تعني الشعور الذي يبعث على الحزن والانقباض. أما كلمة phorie (النقل الشعوري) فهي تميِّز "مرحلة غير مستقطبة للشعور". والشعور غير المستقطب هو شعور غير محلّل، أي غير واضح المعالم، كالضوء الأبيض غير المستقطب الذي لم يحلل إلى ألوانه الستة. وعليه فإن الجسد ــ عندما تتغير علاقات القوى المؤثرة فيه داخل فضاء التوتر ــ يبحث عن توازنه، إذ يقوم بتعديل هذه القوى بفعل طاقته الخاصة. فالخمول مثلاً هو مظهر من مظاهر بحث الجسد عن

توازنه عند الإرهاق المتراكم. ويفتقر النقل الشعوري لوجود القوى الفاعلة، فالاكتئاب مثلاً هو حالة نفسية سلبية مجهولة السبب.

* Sémème/Sème : المعناة/ المعيناة: إن المعيناة sème هي الوحدة الدلالية الصغرى على مستوى المضمون غير القابلة للتحقق بشكلٍ مستقل ولذا فهي تتحقق دائماً داخل تشكيلة معنوية أو داخل معناة sémème . ومثال ذلك متوالية أسماء "الكراسي"chaises في الفرنسية. فمجموع ما توصف به الكراسي في الفرنسية يكشف عن عدد من الصفات (كالظهر الخشبي، والأرجل الأربع، والاستخدام للجلوس...الخ). وبعض هذه الصفات تختص به أنواعٌ من الكراسي، وبعضها الآخر مشتركٌ بينها كلها. وهكذا سيكون لدينا : S1 = بظهر. S2= على أرجل. S3= لشخص واحد. S4= للجلوس. حيث ترمز S إلى الوحدة الدلالية الصغرى أو المعيناة. وتشكّل المعيناوات sèmes معناة الكرسي.

* Taxème/Domaine المجال/ القسم: كي نعرف الحقل التقسيمي Taxème أو القسم، علينا أن نفرّق، وفقاً لمصطلح العالم اللساني الفرنسي B.Pottier بين السمات المعنوية العامة (المعيناوات العامة) sèmes génériques التي تتيح التقريب بين معناة sémème وأخرى بالنسبة لمرتبة أكثر شمولية، والمعيناوات النوعية sémes spécifiques التي تشكّل المعين sémantèmeوالتي تتيح التفريق بين معناة sémème وأخرى من خلال سمة خاصة. ولا يتم تحديد المعناوات sémèmes كمجموعة من المعيناواتsèmes ، بل كمجموعات فرعية من المعيناوات داخل مجموعة محددة. وبالتالي فإن المعيناوات ليست بمنزلة علاقات بين المجموعات، بل هي علاقات بين مجموعات فرعية.

ومن بين هذه المجموعات ensembles هناك ما نسميه المجال domaine وهناك القسم Taxème. ويتألف المجال من عدة أقسام. أما القسم فيتألف من المعيناوات النوعية وبعض المعيناوات العامة ضعيفة الشمولية. التي تتقاسم نطاق دلالي مشترك. وتتعارض فيما بينها. فمثلاً ليكن لدينا المعناوات التالية "الميترو" "الأوتوبيس" "القطار" "الأتوكار"، هذه المعناوات تنتمي إلى مجال "وسائط النقل" وهذا المجال يتألف من /وسائط النقل الداخلي/ و/وسائط النقل الخارجي/، وتتألف كل منهما من /وسائل النقل على السكك الحديدية/ و /وسائل النقل على الطرقات/. وبناء على هذا التقسيم يمكن توزيع المعناوات.

* valence valeur/ القيمة /المعيار القيمي: كتب جاك فونتاني مقالاً حول مفهوم القيمة والمعيار القيمي جاء فيه :

"يشير مفهوم المعيار القيمي valence في الكيمياء إلى عدد الروابط الكيميائية التي تقيمها الذرة أو الإيون مع ذرات أو إيونات أخرى وقد استخدم هذا المصطلح في علم النفس للدلالة على القوة الجاذبة للشيء. إن "قوة الجذب" تحتفظ بجزء من المعنى الاشتقاقي اللاتيني المحرَّف valentina (القوّة أو العافية). ويميّز مفهوم valence في الوقت ذاته "الرابط التوتري" و"عدد الروابط" التي تضم النواة مع محيطاتها المحدَّدة بقوة جذب النواة. ويستخدم هذا المفهوم في السيمياء للدلالة على أن قيمة الأشياء تنجم عن الشدَّة والكْم والمظهر والسرعة الإيقاعية لهذه الموضوعات وعن المضامين الدلالية والقيمية التي تجعل منها موضوعات ذات قيمة". ويعطي فونتاني مثالاً يوضح هذا المفهوم: "إن قاموس Littré يعرِّف "الكلب" على النحو الآتي: حيوان أليف يسير على أربع قوائم، وهو من الحيوانات الأكثر ارتباطاً بالإنسان يحرس بيته وقطيعه ويساعده في الصيد" في حين أن الكلب في قاموس Micro-Robert هو "من الثدييات الأليفة متعددة الأجناس والتي يربيها الإنسان لتقوم بوظائف مختلفة".

إن صورة الكلب في كلا التعريفين مرتبطة بوجهة نظر الشخص الذي عرَّف الكلب. ويوجد في كل التعاريف وجهتان متعارضتان. وفيما يخص تعريف الكلب، نجد أن الوجهة الأولى هي خيار فئوي بين 1- "يسير على أربع قوائم" و 2- "حيوان أليف"، ولا يمكن عدّ هذا الخيار تعارضاً لأن أحدهما يشتمل على الآخر، بل تغييرٌ داخل العمق التسلسلي للجنس والأنواع: فالحيوان الذي "يسير على أربعة قوائم" قريب من الإنسان في حين أن "الثدييات" قد تكون بعيدة عنه، لأن الحوت مثلاً هو من الثدييات. بناءً على ذلك فإنّ العمق الفئوي للحيوان الذي "يسير على أربعة قوائم" يعدُّ ضعيفاً في حين أنّ عمق "الثدييات" أكثر أهمية.

الوجهة الثانية هي تغيير تدريجي gradient عاطفي تكون فيه المشاعر قوية عندما تُهمل الوظائف التي يقوم بها الكلب بوصفه حيواناً أليفاً (وهذا ما نجده في التعريف الثاني) في حين أنها تكون ضعيفة عندما تصبح هذه الوظائف في المرتبة الأولى.

إنّ الارتباط الذي يقوم عليه التعريفان يقرن الصفة القريبة "يسير على أربع قوائم" بأثر عاطفي قوي (التعريف الأول) ويقرن الصفة البعيدة "من الثدييات" بأثر

عاطفي ضعيف(التعريف الثاني). لكنَّ التعريفين ينجمان عن منظومة معايير قيميــة واحدة يتم كيلها بطريقة مختلفة.

يمكن تحديد هذه المعايير بوصفها علاقة ارتباط بين التغييرات التدريجية للعمــق الفئوي والقوة العاطفية.

من الأهمية بمكان أن نحدد بدقة بعض المصطلحات. إننا نحاول تطبيق علم معنى "المتصل" بحيث يفضي إلى سيمياء المتصل التي تكون مسؤولة عن ظهور "المنقطع". على صعيد مستوى التعبير فإنَّ الوحدات المتصلة تقابل ما يسميه يلمسليف "الأدلة" exposants (النبرات والتنغيم) وهي من مصاف الشدة والكم لأنَّ النبر والتنغيم يؤثران على ارتفاع الوحدات الصوتية وطولها (نوعيتها أواستطالتها) كما يــؤثران على القدرة المتعلقة بنطقها (شدّتها). وباسم التناظر بين التعبير والمضمون، يمكن أن نقول إننا في حال وجود المعايير القيمية نكون بصدد تغييرات تدريجيــة في الشــدة (التغيير التدريجي في الشدة العاطفية مثلاً) وتغييرات تدريجية في الامتــداد (التغــيير التدريجي في "كيفية سير الأدوار التي يقوم بها الكلب بوصفه حيوانــاً أليفــاً). إن الشدة والامتداد هي عناصر لوظيفة fonction يمكن تحديدها بوصفها خاصة نبرية tonicité (النبر/ الخلوّ من النبر)، فالشدة هي الطاقة التي تنشّط الإدراك الحســي، ويتعلق الامتداد بالمورفولوجيات النوعية للعالم الحسي التي توجِّه انتباه ذات الإدراك الحسي أو تكبحه. إن ذات الإدراك الحسي هي التي توجه التغييرات التدريجيــة في الحيِّز التوتري. وهذا التوجيه هو الذي يحوِّلها إلى أعماق دلالية. إن المسألة تتعلــق طبعاً بأعماق تمفصل فضاء ذهني مجرّد إلى حدٍّ ما، وهــو الحيِّــز الابســتمولوجي للتقسيم الفكري للعام، لكنه ينبثق عن فضاء الإدراك الحسي. فالعمق الدلالي يشبه العمق التصويري ولا يختلف الاثنان إلا على الصعيد التجريدي.

عندما يتقاطع عمقان فإنهما يولّدان قيمة ما، لذلك يطلق عليهما اسم "معــايير قيمية"، إذ إنَّ ارتباطهما إضافة إلى التوتر الذي ينبثق عنهما يصبحان شــرطاً مــن شروط انبثاق القيمة. وتشير كلمة "التغــيير التــدريجي" إلى الأســلوب المتصــل للوحدات. ويشير العمق إلى التوجيه في أفق المشاهد، أما المعيار القيمي فهو يشــير إلى عمق مرتبط بعمق آخر. فعندما نتحدث عن المعيار القيمي "من الثدييات"، إنما نشير إلى 1- انتماءه لعمق فئوي 2- ونشير إلى ارتباطه بعمق آخر، عاطفي.

إن ما يحدد المعايير القيمية هو التعالق بين التغييرات التدريجية الموجّهــة تبعــاً لخاصتها النبرية الحسية/ الإدراكية. ويحمل القول إن المشاهد الحسّاس يتمركز وسط

التقسيم الفكري للعالم، بوصفه المكان الذي تحدث فيه الارتباطات بين التغـــييرات التدريجية الدلالية. ويكون جسد الذات الحاسة هو المكان الذي يحدث فيه الارتباط بين المعايير القيمية الحسية (الشدّة والامتداد).

ويمكن تمثيل الإرتباط الذي يؤسس تعريف "الكلب" بالجدول الآتي:

الخاصة النبرية :	ضعيفة	قوية
الأعماق:		
الفئوية (الممتدة)	يسير على أربع قوائم	من الثدييات
العاطفية (المشتدة)	نافع	ودود

بناءً على ذلك فإن تحليل القيمة يتطلب: 1- تغييرين تـــدريجيين علـــى الأقـــل يعملان، فيما يخص ذات الإبلاغ، بوصفهما عمقين 2- ويطرأ على هذين العمقين تغيّرٌ في الشدة أو الامتداد، أي تغير في الشدة النبرية. وكل تغيير تدريجي يحتـــوي على نطاق قوي أو منبور وعلى نطاق ضعيف أو خال من النبر. وبمـــا أن المعـــايير القيمية تدرجيّة وتتعلق بالخاصة النبرية فإن ارتباطها يكوّن توترياً.

يبيّن تحليلنا للقيمة كيف أننا نستطيع قياس تغيُّراتها التدرجية. إن القيمة إذاً هي الوظيفة التي تجمع المعيارين القيميين، وهذان المعياران الموجهان والمرتبطـــان همـــا العنصران اللذان يشكلان القيمة. يمكن أن يحلل المعيار القيمي بطريقتين: فهو من ناحية، وجهة تدرجيّة ضمن مجموعة من الوحدات النبريّة أو الخالية من النبر، كما أنه يتغير، من ناحية أخرى، تحت سيطرة معيار قيمي آخر يرتبط بـــه أو يســـتقل عنه".

فهرس بالكتب والمقالات المرجعية

Bordron J. Fr., Les objets en parties (esquisse d'ontologie matérielle), *in* J.-Cl. Coquet et J. Petito (éd.), "L'objet, sens et réalité", *Langages*, n° 103, Paris, Larousse, septembre 1991.

Brandt P.-A., *La charpente modale du sens*, Amsterdam-Philadelphie-Aarhus, Benjamins, 1992.

Castellana M., *Entre imaginaire et symbolique*, Sciences du lamgage et sciences des arts musicaux, thèse dactylographié, Paris I, 1991.

Culioli A., *Un si gentil jeune homme et autres énoncés*, in "La linguistique de l'énonciation", *L'Information grammaticale*, n°55, Paris octobre 1994.

Deleuze G., *Différence et répétition*, Paris, PUF, rééd. 1989.

-*Logique et sensation*, Paris, La Différence, 1981.

-*Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

Denis M., *Image et cognition*, Paris, PUF, 1989.

Elie M., *Lumière, couleurs et nature*, Paris, Vrin, 1993.

Eluard P., *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, 1926, rééd. Coll. "Poésie", 1966.

Fabbri P. et Perron P., Foreword, in *The semiotics of passions*, A. J. Greimas et J. Fontanille, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.

Floch J.-M., Les sonates peintes de M. K. Ciurlionis, in H. Parret et H. G. Ruprecht (éd.), *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Recueil d'hommages pour Aligirdas Julien Greimas, II : "Les domaines d'application", Amesterdam-Philadelphie, Benjamins, 1985.

Fontanille J., *Les espaces subjectifs, Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachett, 1990.

-*La quantité et ses modulations qualitatives*, Limoges-Amesterdam-Philadelphie, Presses universitaires de Limoges, Benjamins, coll. "NAS', 1992.

-*L'absurde*, in J. Fontanille (éd.), " Les formes de vie", RSSI, vol. 13, n° 1, Monréal, 1993.

-*Le parcours cognitif ; de la sensation à la compréhension*, in "Autour de la petite phrase de Vinteuil", *Nouveaux actes sémiotioques*, 15/16, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1991.

-*Observateur*, identification y espacio enunciado en Nuit bleue (Campana publicitaria de *Gitanes* de Havas Conseil), in ERA, Association Vasca de semiotica, vol. I, n°1/2, Bilbao, 1992.

-*L'épistémologie des passions*, in M. Lezek Novak et A. Grzegorczyk (éd.), *Approches philosophiques de l'oeuvre d'Algirdas J. Greimas*, Amesterdam, Rodopi, 1994.

Girard R., *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1979.

Goethe J.-W., *Traité des couleurs*, trad. H. Bideau, Paris, Centre Triades, 1986.

Greimas A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Seuil, 1966, réé. PUF, 1986.

-*De l'imperfecetion*, Périgueux, Fanlac, 1987.

Greimas A. J. et Fontanille J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

Greimas A. J. et Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette I : 1979, rééd. 1993, et II : 1986.

Grigiene J., *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Vilnius*, Vaga, 1977, rééd. 1984.

Kleiber G., *Le drapeau est rouge et bleu, ou comment flotte la quantité*, in J. Fontanille (éd.), *La quantité et ses modulations qualitatives*, Limoges-Amsterdam-Philadelphie,Presses Universitaires de Limoges, Bern jamins, coll. “NAS”, 1992.

Landowski E., *La société réfléchie*, Paris, Seuil, 1989.

Landsbergis V., M. K. Čiurlionis. Time and Content, traduction anglaise de Olympiija Armalyte, Vilnius, Lituanus, 1992.

Newton I., *Traité d'optique*, Paris, Gauthier-Villars, 1955.

Ouellet P., *Signification et sensation, Nouveaux Actes sémiotiques*, n° 20, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1992.

Petitot J., *Un mémorialiste du visible ; la quête du réel chez Prouste*, in « Le point de vue fait signe", *Protée*, vol. 16, n° 1-2, Chicoutimi, 1988.

-*Théorie des catastrophes et structures sémio-narratives*, in "Sémiotique et théorie des catastrophes", *Actes sémiotiques*, Documents, vol. V, n° 47/48, Paris, CNRS, 1983

Rastier Fr., *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF, 1991.

Richard J.-P., *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.

Sdhelling, Von der Weltseele, Ueber die erste Kraft in der Natur, Hamburg, F. Perthes, 1798.

-*Aphorismes pour introduire la philosophie de la nature*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1980.

Tanizaki J., *In'ei raison*, Tokyo, Orion Press, 1933. Trad. Franc. De R. Sieffert, *L'éloge de l'ombre*, Paris, Presses orientalistes de France, 1989.

Thom R., *Une théorie dynamique de la morphogenèse, Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Paris, Bourgois, 1966.

-*Structures cycliques en sémiotique*, in "Sémiotique et théorie des catastrophes", *Actes sémiotiques*, Documents, vol. V, n°47/48, Paris, CNRS, 1983.

Thürlemann F., *Les gammes chromatiques dans le paysage flamand du XVII e siécle,* in *Actes sémiotiques,* Bulletin, n°4/5, Paris, CNRS, 1978.

Wölflin H., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art,* trad. Franc., Brionne, Gérard Monfort, 1989.

Zilberberg Cl., *Présence de Wolflin, Nouveaux Actes sémiotiques,* n° 23/24, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1992.

محتوى الكتاب

سيمياء المرئي

كيف يُضاء المعنى؟

وماذا عن الضوء والمعرفة؟

كيف تشير السيمياء إلى أثر النشاء الحسي والإدراكي المعرفي في تشكيل المعنى؟

كيف تتقصى سيمياء المرئي الضوء في عالم النص الشعري كما تتقصاه في اللوحة التشكيلية والفيلم السينمائي؟

وماذا عن التعلق والحب والقلق والسكينة والافتتان؟

ماذا عن المسار الجمالي ولون الظل وجمال الظلمة وأعماق المادة؟

هذا نزر من الأسئلة التي يعالجها جاك فونتاني في ثراء هذا الكتاب وجدّته وتعقيداته. ولعل ترجمة علي أسعد المميزة لهذا الكتاب، ستحرك محيطنا السيميائي الراكد، وبخاصة أننا نادراً ما نقع في اللغة العربية على دراسات سيميائية تطبيقية.

لكن خطر " السيمأة" **semiotisation** المفرطة للمرئي يكمن في جعلنا نعتقد أنه يتكوّن من منظومة من العلاقات، وأنَّ العالم المرئي هو عالم مقروء يمكننا فك رموزه. لكن لو كان الأمر كذلك لاستطعنا قراءة العالم بسهولة ولأصبح الشعر، مثلاً، محاكاة للواقع، بيد أنّ الشعر لا يتكوّن من علاقات جاهزة مسبقاً، بل هو نداءٌ للمعنى.

ولئن كانت السيمياء السردية تسعى إلى استجلاء العناصر السردية حسب ظهورها في النص، وتحديد الحالات والتحويلات التي تحكم بنية الخطاب السردي، فإنَّ "سيمياء المرئي" تسعى إلى تحديد "حالات" الضوء من بريق ولون وإضاء ة ومادة. وحلات الضوء هذه ليست خصائص للصورة فحسب، بل إنها تبدو هنا بوصفها حالات تتنازع على صدارة المشهد الحسي وذلك بوجود عتبتين متجاورتين، عتبة الانبهار وعتبة الإظلام.

تصميم الغلاف: ناظم حمدان

علي مولا



دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع
سوريا - اللاذقية - ص.ب 1018 هاتف 422339

9 789933 432461